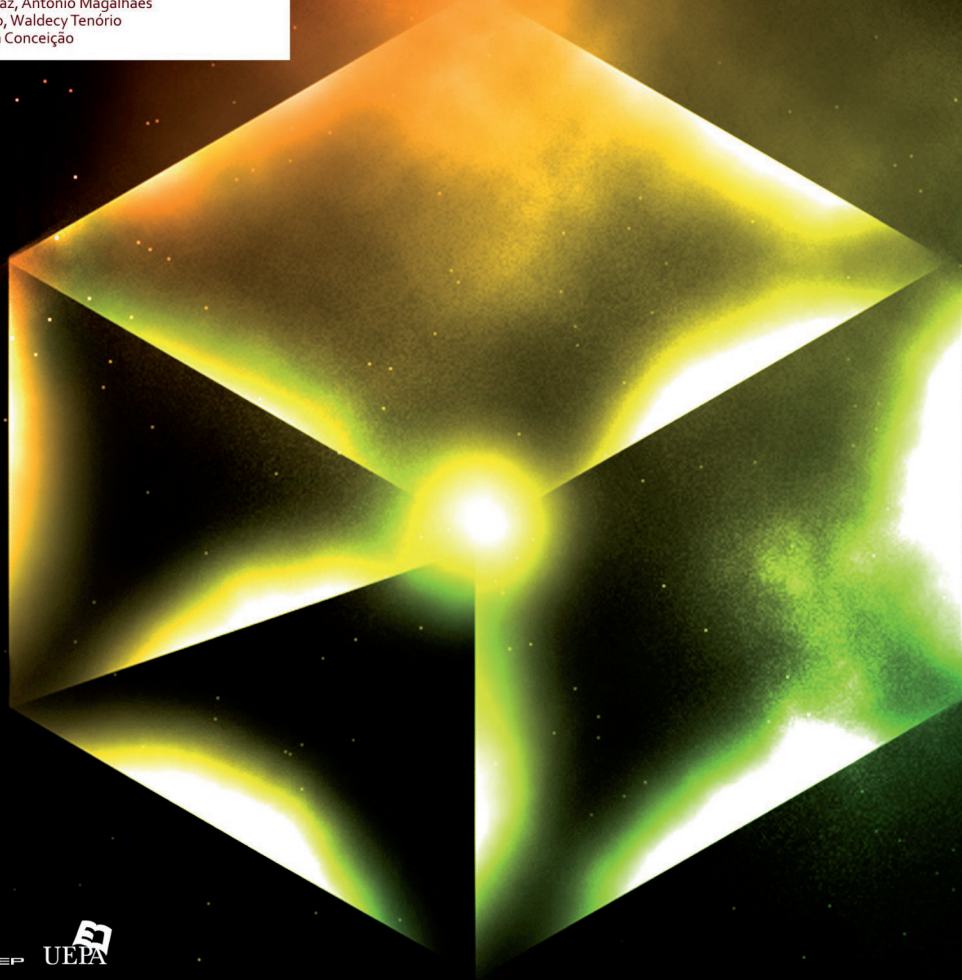
DEUSES EM POÉTICAS ESTUDOS DE LITERATURA E TEOLOGIA

Organização e Compilação
Salma Ferraz, Antonio Magalhães
Eli Brandão, Waldecy Tenório
Douglas da Conceição

Universidade do Estado do Pará

Reitora **Marília Brasil Xavier**
Vice-Reitora **Verônica de Menezes Nascimento Nagata**

Editora da Universidade do Estado do Pará

Coordenadora **Josebel Akel Fares**
Editor-Técnico **Fabrício de Paula**
Revisor **Nilson Bezerra Neto**
Designer Gráfico **Hudson Maik Campos da Silva**
Daniel Zuil
Apoio Técnico **Bruna Toscano Gibson**
Conselho Editorial **Elizabeth Teixeira**
Ivanilde Apoluceno de Oliveira
Jofre Jacob da Silva Freitas
Joelma Cristina Parente Monteiro Alencar
Josebel Akel Fares
Maria das Graças da Silva
Norma Ely Santos Beltrão

Universidade Estadual da Paraíba

Reitora **Marlene Alves Sousa Luna**
Vice-Reitor **Aldo Bezerra Maciel**

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Diretor da EDUEP **Cidoval Morais de Sousa**
Editoração Eletrônica **Jéfferson Ricardo Lima Araujo Nunes**
Leonardo Ramos Araujo
Design Gráfico **Daniel Hugo Moreira Borges**
Comercialização e Divulgação **Júlio Cézar Gonçalves Porto**
Zoraide Barbosa de Oliveira Pereira
Revisão Linguística **Elizete Amaral de Medeiros**

DEUSES EM POÉTICAS ESTUDOS DE LITERATURA E TEOLOGIA

Organização e Compilação
Salma Ferraz; Antonio Magalhães;
Eli Brandão; Waldecy Tenório;
Douglas Conceição

Sumário

Polvo de Estrellas
Jorge Drexler

Vale
Una vida lo que un sol
Una vida lo que un sol
Vale

Se aprende en la cuna,
se aprende en la cama,
se aprende en la puerta de un hospital.
Se aprende de golpe,
se aprende de a poco y a veces se aprende recién al final
Toda la gloria es nada
Toda vida es sagrada
Una estrellita de nada
en la periferia
de una galaxia menor.
Una, entre tantos millones
y un grano de polvo girando a su alrededor
No dejaremos huella,
sólo polvo de estrellas.

Vale
Una vida lo que un sol
Una vida lo que un sol
Vale

Se aprende en la escuela,
se olvida en la guerra,
un hijo te vuelve a enseñar.
Está en el espejo,
está en las trincheras, parece que nadie parece notar
Toda victoria es nada
Toda vida es sagrada
Un enjambre de moléculas
puestas de acuerdo
de forma provisional.
Un animal prodigioso
con la delirante obsesión de querer perdurar
No dejaremos huella,
sólo polvo de estrellas.

Gênesis

Qual seriam as relações entre Bíblia e Literatura, Literatura e Teologia? Por que afinal a religião cristã é conhecida como a **Religião do Livro?** Porque até hoje a Bíblia não figura como obra clássica nos cursos de Letras?

Segundo o ensaísta e crítico Antonio Magalhães no primeiro artigo que abre este livro qual seria o trabalho de crítica e teoria literária sobre o papel da Bíblia no desenvolvimento da literatura ocidental? Segundo ele "esta dificuldade existe de ambos os lados, seja pelos que se consideram guardiães da Bíblia como livro sagrado e inspirado, seja pelos que se consideram defensores de uma crítica literária que não reconhece o tema da religião como constitutivo e estruturante de parte da literatura ocidental."

Nos dezenove artigos que citamos a seguir, seus autores, todos pesquisarores da área de estudos comparados, refletem sobre as relações, diálogos, pontes, convergências, divergências, perguntas e respostas, arcabouço teórico destas duas irmãs siamesas Literatura e Teologia: 1) *A Bíblia como obra literária: Hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia; 2) Vendido a um-que-não-existe: privação, presença e confissão no Grande Sertão; 3) Lugar do Diabo é no Inferno de Dante; 4) Jó, quem o tentou? A Onipotência em meio à tempestade contra o verme humano esmagado e rastejante; 5) Resignação de Jó em Ritual de Danação, de Gilvan Lemos; 6) A teologia e a literatura de Borges: um diálogo; 7) Erotismo e Religião: Cópula e Comunhão na poesia de Hilda Hilst e Adélia Prado; 8) O Cristo da fé: fé teológica x fé poética; 09) O conflito entre o que é Literatura e o que é Teologia na recepção de O Código Da Vinci; 10) A ética em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago; 11) Tipos, personificações e conflitos entre demônios em Os Sertões; 12) Os "amores difíceis" no sertão de Minas: Literatura e Teologia num conto de Tutaméia; 13) Rastros de Deus segundo a íris riobaldiana em Grande Sertão: veredas; 14) Sobre o mistério cósmico: Deus e o Diabo lidos no Grande Sertão: veredas de Guimarães Rosa; 15) Deus, Filho e Espírito Humano na Milonga Del Moro Judio; 16) O Jesus Marginal de Chico Buarque e Renato Russo; 17) Em busca do Deus perdido em Machado de Assis; 18) A vida de José segundo Robert Coover, 19) Perspectivas Teológico-Literárias do texto apócrifo: Apocalipse de Baruch .*

Em sua maioria são artigos oriundos do **Simpósio Teologia e Literatura: Estudos Comparados**, realizado durante o XI Congres-

so Internacional da Abralic – Tessituras, Interações, Convergências, na USP em São Paulo em Julho de 2008.

Na expectativa de que este livro seja mais uma importante colaboração para os estudos comparados entre Literatura e Teologia, apresentamos o livro **Deuses em poéticas: Estudos de Literatura e Teologia.**

A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia

Antonio Magalhães

A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia

Antonio Magalhães

MAGALHÃES, Antonio*

Resumo: Traduções de obras de importantes críticos literários (Robert Alter, Northrop Frye, Harold Bloom) e publicações na Alemanha ainda não traduzidas (Jan Assmann, Hans-Peter Schmidt) retomam o tema da relação entre Bíblia e Literatura e a Bíblia como obra literária. Minha contribuição no simpósio *Teologia e Literatura: Estudos Comparados* é a de sistematizar estes textos, apresentar suas convergências e principais divergências e concluir com uma reflexão sobre a relação entre teologia e literatura a partir do papel e da importância da Bíblia como obra basilar da literatura ocidental.

Palavras-chave: Bíblia, literatura, teologia, hermenêutica.

Summary: Along with the publication, in Germany, of works by Jan Assmann and Hans-Peter Schmidt, the translation into Portuguese of studies by prominent critics such as Robert Alter, Northrop Frye and Harold Bloom has rekindled interest in the relation between the Bible and Literature and in reading the Bible as a literary work. My contribution to the symposium on *Comparative Studies in Theology and Literature* is to systematize these works, presenting their points of convergence and divergence and concluding with considerations on the relation between literature and theology – considerations based on the Bible's importance as a foundational western literary text.

Keywords: Bible, literature, theology, hermeneutics.

---

* Antonio MAGALHÃES, Doutorado na Universidade de Hamburgo. É docente da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, na Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade e no Departamento de Filosofia e Ciências Sociais. magalhães.uepb@gmail.com

Introdução

As presentes reflexões originam-se de leituras sobre textos publicados/traduzidos nos últimos anos acerca da relação entre religião monoteísta e literatura e da Bíblia como obra literária. Dentre as publicações destaco a *Schicksal-Gott-Fiktion. Die Bibel als literarisches Meisterwerk* (2005), de Hans-Peter Schmidt, *Schrift und Ge-dächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation* (2004), de Jan Assmann/ Aleida Assmann e Christian Hardmeier e *Die Mosaische Unterscheidung oder Der Preis des Monotheismus* (2003), de Jan Assmann. Também menciono os textos de Harold Bloom, *O livro de J* (1992), *Jesus e Javé. Os nomes divinos* (2006), de Jack Miles, *Deus. Uma biografia* (1997) e *Cristo. Uma crise na existência de Deus* (2002), de Robert Alter, *A arte da narrativa bíblica* (2007), de Northrop Frye, *Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura* (2004). Apesar da grande diversidade existente entre estes autores sobre os textos escolhidos para a aplicação de suas teorias, cuja diversidade de pressupostos hermenêuticos também é algo a ser notado, todos têm em comum algumas teses: 1) A Bíblia é interpretada como obra literária, o que implica em lê-la a partir das teorias literárias apropriadas, levando em conta tramas, personagens, estética, densidade narrativa, etc. Obviamente esta abordagem ou se distancia de pressupostos teológicos confessionais, cuja característica central é o uso do texto bíblico para a confirmação de determinadas crenças da religião, ou dialoga com a tradição teológica enquanto tradição hermenêutica, responsável por parte da história da hermenêutica no ocidente. A rejeição ao trabalho teológico ou a inclusão da hermenêutica teológica se dá sempre a partir de teorias literárias específicas, tendo como base a Bíblia como obra literária; 2) A Bíblia é lida em sua pluralidade de narrativas, mas a partir de certa continuidade que existe nas "biografias" de seus personagens, algo importante para boa parte da literatura. Um dos pressupostos é que a Bíblia é rica e plural. Nela não encontramos personagens repetitivos, todos são marcados pela intensidade e pela diversidade de ações. Mas isto não tira certa continuidade, o que faz parte das técnicas narrativas sobre personagens: eles podem oscilar em sua trajetória, mas sempre haverá continuidades; 3) A Bíblia é considerada obra basilar da literatura ocidental, emprestando-lhe temas, técnicas, personagens fortes, tramas sucintas mas cheias de suspense e criatividade, ao contrário de outra obra basilar da literatura ocidental, os textos de Homero, pelo fato deste ser detalhista na

descrição das personagens e das ações. Aqui vale a comparação feita por Auerbach ao comentar um texto bíblico sobre Davi e Absalão:

> Em Homero seria inimaginável uma multiplicidade de planos nas situações psicológicas como a que é mais sugerida do que expressa na história da morte de Absalão e no seu epílogo. (...) O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas. (AUERBACH, 2004, p. 10)

De opinião semelhante é Alter: "Habituados que somos à leitura de narrativas em que se faz uma especialização muito mais densa dos dados ficcionais, temos de aprender, como demonstraram Perry e Sternberg, a reparar com mais sutileza na complexidade e na economia de detalhes expressivos do texto bíblico." (ALTER, 2007, p. 40). 4) Deus é personagem literário, que, como qualquer outro personagem, cresce ou diminui à medida que dialoga com outros personagens. O importante aqui é explorar a densidade deste personagem em diálogo com outros. Ele pode crescer ou diminuir conforme as falas e as interlocuções, podendo até mesmo significar que a emancipação das personagens humanas esteja intimamente atrelada ao desaparecimento de Deus em algumas das narrativas bíblicas. Uma das técnicas de composição deste personagem foi a inclusão de identidades de outros personagens divinos em um único: o Deus de Israel.

> Um crítico literário que conhece a obra deles pode projetar essa multiplicidade objetiva no caráter do Senhor Deus enquanto protagonista literário, transformando imaginativamente as inconsistências observadas no conflito interno experimentado por Deus. **Dessa forma, a emergência do monoteísmo a partir do politeísmo pode ser recuperada para a literatura como a história de um Deus único em luta consigo mesmo.** (...) Se a Bíblia é, ao fim das contas, uma obra de literatura, essas personalidades históricas distintas

> devem ser projetadas no – e depois novamente separadas do – Deus único, o *monos theos*, que ganhou existência quando se fundiram. Depois que Deus tiver sido compreendido em sua multiplicidade, terá de ser, em resumo, novamente imaginado em sua unidade esgarçada e difícil. (MILES, 1997, p. 34, negrito nosso)

De opinião semelhante é Bloom: "Se a história da religião é o processo de escolha de formas de adoração a partir de fábulas poéticas, no Ocidente essa história é ainda mais extravagante: ela é a adoração, em formas amplamente modificadas e revistas, de um personagem literário extraordinariamente inconstante e estranho, o Yalweh de J."[1] (BLOOM, 1992, p. 24).

1. Obstáculos à compreensão da Bíblia como Literatura

Os obstáculos não existem nos autores de literatura, mas em muitos lugares da crítica literária e da teoria literária assim como no campo da teologia. A história da literatura tem páginas significativas do diálogo entre texto literário e textos bíblicos e parte da literatura é reescritura dos textos da Bíblia. Há, porém, alguns obstáculos no campo do estudo do texto literário e na teologia e os motivos não podem ser ignorados. O primeiro motivo é que a Bíblia foi vista, por alguns, como livro da instituição religiosa e não como livro da cultura e de processos civilizatórios complexos. Nesta pré-compreensão teológica ou confessional dos textos, como se ali fosse seu único reduto hermenêutico permitido, encontramos um dos principais fatores que obstaculizam o grande trabalho de crítica e teoria literária sobre o papel da Bíblia no desenvolvimento da literatura ocidental. Esta dificuldade existe de ambos os lados, seja pelos que se consideram guardiães da Bíblia como livro sagrado e inspirado, seja pelos que se consideram defensores de uma crítica literária que não reconhece o tema da religião como constitutivo e estruturante de parte da literatura ocidental. Normalmente pessoas que lêem a Bíblia somente com a visão teológica ou de suas

1 Naturalmente devemos lembrar da discussão sobre a plausibilidade de se trabalhar com as chamadas escolas teológicas, muito usadas no passado para interpretar os textos da Bíblia Hebraica. Mas não é este o ponto central aqui. O mais importante é pressupor a Bíblia como literatura e alguns dos seus trechos como grande literatura ocidental e universal. Se existiu ou não a javista da forma como Bloom defende é algo secundário.

confissões não se permitem reconhecer a variedade existente no texto bíblico. Priorizam o olhar doutrinário e unívoco, não a polissemia e oscilação das personagens e das tramas. Assim como há críticos literários que preferem evitar o tema da religião como se isto significasse a perda ou o comprometimento da obra literária.

Do lado teológico, percebemos a ideologia da confessionalidade em ação na tradução de textos bíblicos, muitas vezes gerando ocultamento da polissemia e intensidade dos textos, dando a impressão de univocidade e monotonia das personagens bíblicas.

Do lado da crítica literária e da teoria literária, não podemos deixar de constatar que cursos de letras normalmente não incluem a Bíblia entre os clássicos, desconhecem e formam desconhecimento da Bíblia como fonte da literatura mundial. O contexto brasileiro é uma prova deste distanciamento da Bíblia como literatura. Ainda há poucos estudos sobre a relação entre Bíblia e Literatura no Brasil quando comparamos a outros clássicos da literatura antiga, como é o caso de Homero.

Os obstáculos não residem nas interdiscursividades e intertextualidades entre o texto bíblico e muitos textos da literatura ocidental, mas residem nos domínios ideológicos sobre o saber, em hermenêuticas teológicas restritivas e em crítica e teoria literária carente de maior diálogo com o texto bíblico.

2. Algumas características da Bíblia como literatura

De forma bastante resumida, destaco algumas características da Bíblia como literatura. Em primeiro lugar, é importante identificar a relação entre narrativa literária e modos teológicos, quer dizer, o literário da Bíblia não pode ser compreendido em profundidade sem que se leve em consideração que a narrativa é constituída por concepções religiosas e teológicas. Neste caso, é mais importante o campo de relações entre religião/teologia e literatura que a visão de causa e efeito, segundo a qual ou a genialidade estética criaria a religião ou a religião, quase que por acaso, criaria a literatura. Não é possível nem desejável estabelecer uma diferença abissal entre o que é teológico e o que é literário na Bíblia, pois os âmbitos se confundem, interagem de forma densa e complexa. Seria a mesma coisa se quiséssemos estabelecer a diferença nítida entre mito religioso e mito literário em Homero.

Em segundo lugar, é importante considerar o texto dentro de

uma complexa totalidade artística permeada de sutilezas e economia de detalhes. Os textos bíblicos são sucintos, quando comparados a outros considerados fundamentos da literatura ocidental, como é o caso dos textos de Homero. A riqueza da Bíblia como obra literária reside, portanto, mais na complexidade e intensidade de tramas e personagens que na narração prolixa e detalhista. Grandes estórias bíblicas como Esaú e Jacó, José e seus Irmãos, Caim e Abel, são narradas de forma curta, ao mesmo tempo primam pela complexidade e intensidade. A divisão estabelecida por Frye, teórico literário, sobre os usos da linguagem, o uso poético, o uso alegórico e o descritivo, defende que na Bíblia temos um novo uso: o proclamativo, o que caracterizaria a intensidade das tramas e personagens, tendo como objetivo incluir o leitor nos temas, nas opções das personagens, em seus dilemas éticos. O texto seria, portanto, sucinto porque caracterizado por um grande apelo a que o leitor crie a sua própria história a partir da história contada.

Em terceiro lugar, ao contrário da leitura estritamente teológica, que é retrospectiva e que busca a reconstrução dos dados a partir de um sistema de idéias normativas, a linguagem bíblica é também literária no sentido de ser marcada pela tensão e oscilação de personagens, o que sugere que estas podem crescer, serem alteradas no decorrer das narrativas. Em vez da imutabilidade de um Deus, o que temos é um personagem constante, mas mutável. O Deus único, por exemplo, é de certa forma, a convergência de várias divindades, estas personagens ocultas muitas vezes na superfície dos textos, mas constitutivas das identidades do personagem Deus.

Em quarto lugar, na Bíblia hebraica temos uma progressão de dependência, interdependência e independência das personagens humanas em relação ao divino. É possível identificar estes conflitos entre personagens humanas e o Divino, em alguns casos até mesmo o desaparecimento de Deus para a emergência de personagens humanas.

3. Religião do livro e literatura

É preciso lembrar que a Bíblia hebraica – o chamado Antigo Testamento -, a Bíblia Cristã, assim como o Alcorão não nascem em qualquer religião. Nascem em religiões monoteístas, grandes artífices da herança literária que o ocidente e o oriente possuem. Daí que a pergunta sobre o papel da escrita e da literatura no monoteísmo é de relevância maior no estudo da relação entre Bíblia e literatura.

A Escrita foi descoberta para que? Para guardar dados que não podem simplesmente ser guardados pela memória humana, tais como rituais, obrigações, cronologias, origens; ela propicia o cultivo de certa prosa da vida, sem a qual nenhuma economia seria construída, nenhuma massa humana poderia ser organizada e nenhum Estado seria erigido. A poesia tinha, ao contrário, um lugar seguro na memória e não precisava da escrita. Demorou séculos, talvez milênios, até que a poesia descobriu o meio da escrita para si. Isto foi a hora do nascimento da literatura. Claro que estamos acostumados a ver a poesia como parte ou base da literatura, mas não podemos esquecer que a poesia existiu bem antes do conjunto de textos que formam hoje o que chamamos de literatura. A poesia foi uma das primeiras grandes articulações da linguagem humana. A escrita é, portanto, um desenvolvimento do poder narrativo do ser humano, acompanhado da necessidade de preservar memórias, de estar no mundo e olhar sobre ele.

Na mídia da transmissão oral repousa a memória cultural da sociedade e da forma segura da repetição, nos ritos e festas da atualização coletiva do extra-cotidiano; na mídia da escrita a memória cultural se emancipa das obrigações da repetição e da expectativa coletiva e abrese ao novo e ao indivíduo. O específico da literatura não repousa nas formas da língua, no formal, na beleza da linguagem e da fundamentação lingüística formal: tudo isto é meio do qual se serve a memória para estabilização e transmissão. O específico da literatura repousa antes de tudo na inovação, no individual, na emancipação. Para isto ela precisa da escritura: para fazer ir além do que é dado e fazer valer o individual, o não-coletivo, o não-ouvido.

Isto não é conquistado somente com a memória e com as formas seguras da repetição ritual. Somente com a mídia da escrita, que ao ficcional empresta um caráter de objetividade, uma sistematização ficcionalizada do mundo, é que origina-se o específico literário da ficção. A literatura herda todas as características da memória cultural organizada oralmente, o estético, o ficcional, o extra-cotidiano, e avança de forma violenta numa passo decisivo da história humana. Na literatura a vida humana se torna a aventura aberta do pensamento e da narrativa. De certa forma, talvez dito de forma exagerada, a literatura é ruptura da tradição. A literatura nasceu do espírito da escritura. O espírito da escritura, para se clarear isto novamente, é o espírito da inovação, da ruptura, da emancipação do rito e das formas seguras da repetição.

A tese fulminante de Hans-Peter Schmidt diz que a religião bíbli-

ca, o monoteísmo, nasceu do espírito da literatura. Isto é muito mais do que a Escritura. De certa forma podemos advogar a idéia de que há uma relação intrínseca entre monoteísmo e a escrita/escritura de um lado e paganismo e oralidade do outro (SCHIMDT, 2005, 13). Todas as religiões monoteístas são religiões do livro e se baseiam num cânon das sagradas escrituras. Nas religiões pagãs existem ao contrário disto ritos e festas como ponto central. Esta diferença já foi assinalada até mesmo por Flávio Josefo, historiador judeu, no século I d. C.

A literatura significa bem mais que uma libertação do ciclo da repetição. Ela liberta da imediatez da compreensão, possibilita releituras infindas, cria uma rede de relação variada por meio de subtextos e tradições, destaca o significado das palavras por meio de ironia e ambivalência, cria orientação e instabilidade por meio dos conselhos e interpretação variada e faz emergir mundos do texto, que, segundo Hans P. Schimdt, correspondem à fala da complexidade do ser humano.

A literatura é a mídia de conquista da distância e da libertação pessoal dos cerceamentos da realidade dada. É na literatura que encontramos a transformação de uma mídia do armazenamento de dados e informações em mídia da emancipação. O texto abre o processo hermenêutico, não o fecha. Não é a escrita em si, mas a escrita literária. Segundo esta tese,

> A literatura é a única possibilidade que o mundo tem de olhar para si. Na forma da literatura o ser humano e a sociedade humana se colocaram um olhar com o qual eles mesmos se observam e respondem à pergunta pela razão da existência da vida humana no mundo, e isto de forma monumental, repleto de sentido e de atribuição de significados. **Enquanto o mito apresenta uma forma de modelação do mundo, é a literatura uma forma de mudança do mundo, de aquisição de mundos alternativos em mídia da ficção. É exatamente esta realidade alternativa que é o específico do monoteísmo bíblico**. (ASSMANN, 2005, 12, negrito nosso).

Nesta sistematização ficcionalizada da vida, o próprio personagem central, Deus, assume a intensidade da narrativa e a variedade dos humores e das condições das relações

Assim como a literatura, o monoteísmo significa ruptura, não continuidade, significa deixar vir à escritura aquilo que não é ouvido,

o novo radical e o Outro. A grandiosa história, à qual os livros bíblicos dão forma sobre a presença do ser humano no mundo, é indubitavelmente uma das artes narrativas mais impressionante produzida pelo ser humano: a história do acordo divino com um povo escolhido, ao mesmo tempo em que isto é construído na forma de um acordo matrimonial, recortado com compromissos para ambos os lados. Aí se instauram as grandes tramas dos personagens.

O monoteísmo narrativo, uma história de Deus e de um povo, é uma forma de poesia do mundo refinada que vai desde a criação até o fim do mundo. A verdade desta história reside exatamente em sua ficcionalidade. O Deus da Bíblia não é o Deus verdadeiro, que permanece de forma transcendental para além das histórias e dos anúncios, mas um quadro, uma referência, uma ação que alterna entre a intensidade do fazer e a intensidade do silêncio. O quadro é verdadeiro, pois ele é a representação da relação que o ser humano estabelece com ele, uma relação que destaca a extensão que o próprio ser humano é do quadro que ele tem como verdadeiro. A fala de Deus fala não de Deus, mas do ser humano e da relação que este ser humano estabelece com este Deus, o seu Outro e seu quadro e o si-mesmo. Hans-Peter Schmidt vê o sentido de proibição de imagem não na frase: “Não deves fazer imagem para ti”, porque nos é impossível uma verdade sem imagens, mas no sentido, “tu não deves ver o quadro como a coisa em si”. Em sua literatura o povo judeu libertou-se de seus opressores e possuidores, se escreveu para sair da casa do Egito e se inscreveu na lei, na Torá, que liberta todos os seres humanos da opressão, pois possibilita sua inscrição em formas alternativas de ligação e relação.

Literatura é neste sentido a ficção que cria novos espaços da convivência e da realização pessoal. A ficção não tem a ver, porém, com o que é chamado desde o século XVIII como as Belas Letras no sentido do estético como uma esfera de valor à parte de todas relações pragmáticas da vida, como se fosse uma realidade autônoma. Como um instrumento da conquista do distanciamento e da emancipação, a literatura é um empreendimento extremamente vinculador e normativo, não primeiramente em Israel, antes na Mesopotâmia, no Egito e na Grécia. Neste contexto são colocados os fundamentos do ser humano e da convivência humana. Estes textos foram aprendidos de forma dedicada e transformados em forma de condução da vida. O que aconteceu no campo da religião com a escritura é algo, porém, novo no contexto de Israel. Esta transformação aponta para uma nova concepção do que é escritura e literatura, visto que a escritura é acompanhada de certo

tabu, o que proíbe a adição ou exclusão de elementos. Até mesmo os detalhes da escritura são vistos como palavra de deus, como sagrada escritura, como verdade revelada. Da literatura surgiu a religião, uma nova forma de religião, da imagem surgiu a coisa em si, da ficção emergiu o definitivo, a escritura se tornou prescrição que aponta para a plenitude tanto na vida individual quanto na vida de sociedade.

É indubitável encontrar nestas reflexões uma rica fenomenologia do literário, visto que os livros bíblicos a isto estimulam, mesmo que isto fique restrito a Torah. Existe uma arte da significação nos textos bíblicos, de forma tal que a história pode ser ouvida e lida diversas vezes, suas falas rememoram e incomodam, seus silêncios e suas frases evocam a reescritura e o recontar. A arte da significação e a arte da abstração estão juntas e tornam o leitor/ouvinte alguém em profundo processo de reescrever, recontar e rememorar, ao mesmo tempo que o projetam para novas leituras. A arte da significação evoca a interpretação ininterrupta.

À medida que a religião absoluta ganhou em forma e valor, o aspecto literário dos livros, que se tornaram a Bíblia, perdeu em vigor e importância. À medida, porém, que a reivindicação ao absolutismo mais e mais perdeu seu poder de convencimento, seja pela pluralidade da religião, seja pela desconfiança e crítica iluminista, de forma crescente o aspecto literário ganhou em importância. Já Johann David Michaelis na Inglaterra e Gottfried Herder na Alemanha no século XVIII descobriram a Bíblia como literatura e trabalharam antes de tudo pela qualidade estética do texto e por sua capacidade de ser referência para o processo de reescritura ocidental, ao mesmo tempo em que viam nisto uma das características fundamentais das religiões monoteístas. Com a superação da visão exegética do texto, novas possibilidades de interpretação foram sendo articuladas, inclusive a relação do texto bíblico com a literatura e o texto bíblico como literatura.

Conclusão

Indubitavelmente os autores apresentam divergências importantes em sua interpretação da Bíblia como literatura. Se Harold Bloom louva a javista como gênio literário, algo que do ponto de vista da exegese é absolutamente questionável, outros, como Hans-Peter Schmidt e Jack Miles, não estão preocupados com uma visão parcial do texto, antes vêem na polissemia do texto um aspecto fundamental de sua di-

mensão literária, ainda que tenha uma continuidade inquestionável na força das personagens.

É uma rica tradição literária em que alguém escreve o que diz o que alguém disse e aconteceu depois que alguém escreveu o que foi dito. Tudo isto dentro de um forte espírito religioso, em estilos literários próprios, longe da idéia que a ficção é mentira, antes a única forma em imagem e narrativa possível para lidar com a verdade do divino e do humano, algo que sempre resultará no fracasso dogmático em absolutizar as interpretações.

Referências

ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 285p.

ASSMANN, Jan. **Die Mosaische Unterscheidung. Oder der Preis des Monotheismus**. München, 2003, 286p.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004, 507p.

BLOOM, Harold. **O Livro de J**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, 364p.

BLOOM, Harold. **Jesus e Javé. Os nomes divinos**. São Paulo: Objetiva, 2006, 274p.

FRYE, Northrop. **Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004, 293p.

GROSSMAN, David. **Mel de Leão. O mito de Sansão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 131p.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no Espelho das Palavras**. Teologia e Literatura em Diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000, 213p.

MILES, Jack. **Deus. Uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 497p.

SCHMIDT, Hans-Peter. **Schicksal – Gott – Fiktion. Die Bibel als literarisches Meisterwerk**. Paderborn: Schöningh, 2005, 167p.

Vendido a um-que-não-existe: privação, presença e confissão no *Grande Sertão*

Andrei Soares

Vendido a um-que-não-existe: privação, presença e confissão no *Grande Sertão*

Andrei Soares

SOARES, Andrei*

Resumo: O trabalho explora o encontro entre artifício e ausência, um encontro definido pela impossibilidade de se representar, articular ou mesmo conceber aquilo (ou aquele) que inexiste. Mais especificamente, discute como João Guimarães Rosa logra em *Grande Sertão:* Veredas (GSV) sugerir a presença, no próprio cerne da experiência narrada, de uma privação radical e diabólica – privação que, entretanto, jamais chega a representar na narrativa. Recorrendo a Agostinho, Pseudo-Dionísio e Boécio, o trabalho sugere que essa ausência do diabo apropria, rearticula e por fim subverte – por hipérbole – um procedimento neoplatônico constitutivo da teologia Cristã: a tipificação do mal como mero *privatio boni* ou falta do bem.

Palavras-chave: teodicéia, teologia negativa, ontologia, privatio boni, *Grande Sertão: Veredas*.

Summary: The article explores the encounter of artifice and absence, an encounter defined by the impossibility of adequately representing, articulating or even conceiving that which does not exist. More specifically, it discusses how João Guimarães Rosa avoids in *Grande Sertão*: Veredas depicting radical diabolic privation even while suggesting its unqualified – even deictic – presence in the immediacy of represented experience. Resorting to Augustine, Pseudo-Dionysius and Boethius, it suggests that this absence of the devil appropriates, rearticulates, hyperbolizes and subverts a neo-platonic procedure constitutive of Christian theology: the tipification of evil as mere privatio boni, or absence of good.

Keywords: theodicy, negative theology, ontology, privation boni, *Grande Sertão: Veredas*.

* É jornalista, mestre em Literatura Comparada pela City University of New York (CUNY-GC), doutorando em Literatura Comparada pela University of Pennsylvania (PENN) e leitor por prazer. Seus principais interesses acadêmicos são pensamento social latino-americano, interseções entre literatura e teologia e crítica ideológica. E-mail: andreisds@hotmail.com

A modernidade é um cosmo imanente.

Jakob Taubes

Não ***como*** o mundo é, mas ***que*** ele é, é o místico.

Ludwig Wittgenstein

1. Ser e não ser no sertão

Abertura de *Grande Sertão: Veredas*. Ainda no início da confissão ficcional que constitui a obra-prima de João Guimarães Rosa, o narrador Riobaldo recorre a um contraste inusitado para distinguir o divino do diabólico. "O senhor não vê?", começa o ex-jagunço, evocando – para o espaço pragmático da narrativa, para seu **aqui** fictício – aquele misterioso interlocutor cuja visita motiva a sua fala. E acrescenta, em uma das passagens mais enigmáticas do romance:

> **O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há.** Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo. (ROSA, 1984, p. 56 , negrito nosso).

Está claro que existe entre Deus e o diabo oposição marcada por um delicado jogo de ser e não ser – um jogo que remete também a questões de presença, privação e atualidade. Mas trata-se de uma oposição paradoxal. Pois os termos da antítese se desfazem em duas contradições: a de um que existe sem haver e a de outro que há quando inexiste. Para distinguir entre as forças antagônicas do divino e do diabólico, Riobaldo usa o par sinonímico "existir" e "haver". Referencialmente, os verbos são análogos, quase idênticos. Denotam atualidade, qualidade do que é. Mas o diabo está nos detalhes – e, nesse caso, na sutil diferença entre o que cada verbo conota: o existir, uma solidez ontológica intransitiva e pessoal; e o haver, o espectro de uma presença impessoal.

"Deus existe mesmo quando não há." Intransitiva, sua *ex-sistentia* determina a si mesma. Etimologicamente, "apresenta-se", "manifesta-se" e "coloca-se à vista". É, gramatical e teologicamente, sujeito do próprio ato de ser. Pois a externalização implícita no prefixo *ex-* estabe-

lece que seu ser antecede qualquer manifestação e independe de testemunho. Não precisa do aval ou do reconhecimento de outrem para ser. Autogerado, existe a si próprio.

"Deus existe mesmo quando não há." Ainda ausente ou despercebido, possui a atualidade irrestrita de quem – já no *Êxodo* – apresenta-se com a expressão "EU SOU O QUE SOU[2]". Não há redundância ou tautologia nessa denominação, pois ela não se propõe a fixar uma referência ou exaustar o Deus que se descreve com ela. Expressiva, sugere a hiperessência e o poder criador verbal de um que **é o que é** não pela tautologia de ser o que é, mas – isso sim – pela plenitude de ser a própria origem de todo ser, plenitude que supera tanto a ontologia que possibilita quanto as possibilidades da expressão humana.

O demônio não é menos enigmático. Presença impessoal e fenomenal, "não precisa de existir para haver", pois surge no centro desse defectivo "haver". Trata-se de um verbo único por desvencilhar o ser daquele que é, sugerindo um que não é sujeito do seu ser, mas pode ainda assim estar nessa página, nessa rua, no meio desse redemoinho. Descrito no Novo Testamento como *ho arkon tou kosmou*, é "o príncipe desse mundo[3]". Seu "estado'" – termo a compreender no duplo sentido de um "domínio político" espacial e de uma "condição momentânea" temporal – é o local vivido, a dêixis de cada **aqui**.

É, de fato, nesse aqui que o demônio se manifesta sem ser. Ainda que seja o príncipe desse mundo, seu reinado sofre de uma transitividade tanto gramatical quanto ontológica: não é sujeito de um ser próprio, mas **objeto** de um ser alheio. "Misturado em tudo", o diabo é o que "opõe" ou "lança no caminho" do que é (ROSA, 1984. p. 11). E dessa etimologia surge um espanto de linguagem: a complementaridade entre o *dia-bolos* grego que lança e o *ob-jectum* latino que é lançado. O que é pra ser, parece, são mesmo as palavras.

"O demônio não precisa de existir para haver". Quanto mais inexiste, quanto mais se afasta do que é e Daquele (ou Daquela) que é-o-que-é, mais diabólico se faz e mais "toma conta de tudo". Há, por-

2 *Êxodo* 3: 14. Jack Miles enfatiza a natureza polissêmica da autodenominação usada por Deus, cuja forma Hebraica original, *Ehyeh-Asher-Enyeh*, permite leituras que variam do habitual "EU SOU O QUE SOU" ao profético "eu sou o que serei", passando pelo aristotélico "eu sou o que faço". (1995. pp. 120-121). Aos possíveis significados do nome divino, vale também lembrar o causal "eu faço ser aquilo que eu faço ser", cuja ênfase na capacidade geradora e causal da divindade é enfatizada por Gowan (1994. pp. 82-83).

3 No quarto evangelho, atribuído a João, Jesus menciona o príncipe desse mundo em três ocasiões – prevendo sua derrota, julgamento e expulsão (12:31, 14:30 e 16:11)

tanto, nesse "haver" a presença paradoxal de um que não existe, um "Que-Não-Há", mas age ainda assim[4]. E é nessa ausência, nessa falta constitutiva, que reside sua capacidade de "divertir a gente com sua dele nenhuma existência." (ROSA, 1984. p. 292). "O diabo não existe", enfatiza Donaldo Schuler: "Mas precisamente por não ser é que ele é perigoso. Ameaça reduzir ao que não é aquilo que é." (1969. p. 70).

Schuler não foi o único a reconhecer a importância dessa ausência no projeto mito-poético que é *Grande Sertão*. Em seu clássico *As formas do falso*, Walnice Nogueira Galvão ressalta a associação, pelo narrador roseano, de Deus com um "princípio positivo" do cosmos – associação que admite "a existência de um princípio negativo que leva o nome de Diabo" (1972. p. 129). Também João Adolfo Hansen enfatiza a privação ontológica do diabo, sua paradoxal condição de ter "real existência de não-ser, lembrando o Outro platônico." (2000. p. 89-90).

Ainda não é momento de dar a Galvão e Hansen a atenção que merecem. Por enquanto, basta fazer um elogio e uma ressalva aos dois rosistas. O elogio é reconhecer que suas vigorosas leituras são ambas perspicazes ao enfatizar a tanto a negatividade radical do diabo quanto a sua importância como símbolo da incerteza e da indeterminação. Já a ressalva é enfatizar que nenhuma das duas problematiza a fascinante relação que existe entre o "Que-Não-Há" roseano e o diabo da tradição cristã.

As leituras de Galvão e Hansen não perdem importância por isso, pois ambas desvendam questões igualmente legítimas, pertinentes e – o que é mais importante – interessantes. Mas nem por isso deixam de exemplificar uma relutância da critica em explorar os vários pontos de encontro entre a teologia e Guimarães Rosa – cuja obra ora se distancia da teologia cristã, ora se inscreve nela e ora a subverte por dentro[5]. É o que ocorre no caso da diabologia ocidental – no cerne da qual o escritor brasileiro encontra o paradoxo constitutivo desse diabo que, mesmo sem ser, há.

---

4 ROSA, 1984. p. 55. Outras variantes do nome descritivo são "um-que-não-existe" (130) e "o-que-não-existe" (282). Vale ressaltar como, em todos os casos, o uso do hífen atribui um caráter mais atributivo que predicativo a tal inexistência, incorporando-a ao que inexiste. Trata-se, portanto, de um caractônimo semelhante aos formados por particípios substantivais em idiomas declinados.

5 Uma valiosa exceção ao aparente desinteresse do rosismo pela tradição cristã é Heloisa Vilhena de Araújo, cujo *Roteiro de Deus* tece uma teia de interessantes paralelos entre *Grande Sertão*, a *Commedia* de Dante e a escolástica de Tomás de Aquino.

2. O diabo cristão

De fato, a antítese tecida por Riobaldo não é nova. Ao contrário, expressa um postulado recorrente na teologia cristã. Trata-se da apresentação do mal enquanto privação sem substância, como a ausência que Agostinho de Hipona – recorrendo ao platonismo radical para refutar a crença maniqueísta em um princípio autônomo da negatividade – tipifica com a pergunta: "O que, afinal, é tudo aquilo que chamamos de mal a não ser a privação do bem?[6]". Em uma teodicéia baseada no contraste entre a abundância de Deus e a vacuidade de outro, o mal é na obra do patrício a mera contaminação, pelo que não é, daquilo que não apenas é, mas também "era bom" desde o início – como o autor sacerdotal do primeiro capítulo de *Gênese* enfatiza em sete versículos diferentes: 4, 10, 12, 18, 21, 25 e 31.

Codificada por Agostinho, tal tipificação do mal como uma *privatio boni*, uma privação do bem, tem uma origem ainda mais remota. Pode ser encontrada, ainda que de forma embrionária, nos primórdios da escatologia cristã. No *Apocalipse*, por exemplo, a instância autoral "João" profetiza o retorno de uma besta que *en kai ouk esti kai parestai*, "que era e não é e estará presente[7]". Em um claro contraste, o mesmo "João" exalta a supremacia de um Deus que descreve como *ho on kai ho en kai ho erkomenos*, como "o que é e que era e que virá (1:4)" – atribuindo assim à diferença entre ser e não ser a própria distinção entre o divino e seu outro.

Agostinho e "João" não são os únicos. Pois tal justaposição entre um Deus que é a fonte de todo ser e um diabo que encarna a privação é um procedimento recorrente na ontologia da Igreja. Encontra-se no

6 *Enquirídio* 3:11, pp. 5. Agostinho reitera esse ponto nas *Confissões* (7:12) e em *Da moral dos maniqueístas*, onde ressalta a falta de substância de todo mal. "O mal não é natureza alguma, se é contrário à natureza", concede aos maniqueistas (2:2, 70), usando tal negatividade para contestar o dualismo dos mesmos: "Mas o mal é a discordância, que certamente não é uma substância, mas hostil à substância. Para onde leva então? [...] Ele leva tudo que destrói à não existência. Agora, é Deus o autor da existência, e não há existência que, na medida em que existe, leve à inexistência. Assim aprendemos como a discordância não é; quanto a como ele é, nada pode ser dito." (8:11, p. 72). Tradução da versão inglesa minha.

7 17:8. Pouco antes, João" também tipifica o *therion*, a besta, como um *en kai ouk esti kai mellei anabainein ek tes abussou kai eis apoleian upagei*, que "era e não é e está prestes a emergir do abismo e seguir rumo à destruição". Outra variante encontra-se em 17:11.

Comentário sobre João de Orígenes, para quem "contra o bem está o mal ou a iniqüidade e contra Aquele que é está aquilo que não é, de onde segue que o mal e a iniqüidade são aquilo que não é[8]". Encontra-se na *Consolação da Filosofia* de Boécio, que tece uma teodicéia radical, ao afirmar que o mal reside além do poder de Deus e – portanto – *nihil est, cum id facere ille possit qui nihil non potest*, "nada é, pois pode aquilo que apenas o nada pode [estar além do poder de Deus]" (Prosa 3, XII, 29). Encontra-se na *Moralia* de Gregório o Grande, que – lendo *Jó* – enfatiza a marcha rumo ao aniquilamento de Satã: *a summa essentia recessit, et per hoc, cotidie excrescente defectu, quasi ad non esse tendit*, "como ele caiu da alta essência, e como seu defeito cresce a cada dia, ele se aproxima do não-ser (14: 18)". E recorre na escolástica aristotelizada de Tomás de Aquino, para quem *remotio boni privative accepta, mal dicitur*, "a remoção do bem, em acepção privativa, chama-se mal[9]".

Mas talvez a expressão mais enfática dessa não-substancialidade do mal seja *Os nomes divinos* de Pseudo-Dionísio Areopagita. Pois o místico nega não apenas a existência do mal, mas sua própria inteligibilidade – retratando-o como um oxímoro, como uma contradição avessa a qualquer definição. Torna-o assim uma privação não apenas do bem, mas também de sentido e do "fim com depois dele a gente tudo vendo" que Riobaldo tanto reivindica e tanto busca em seu narrar. Em uma das intermináveis listas que tanto marcam seu estilo, Pseudo-Dionísio é eloqüentemente excessivo ao enfatizar a negatividade abrangente e multifacetada de *to kakon*:

> O mal é contrário aos caminhos, contrário ao desígnio, contrário à natureza, contrário à causa, contrário à origem, contrário à finalidade, contrário à definição, contrário à vontade, contrário à substância. É assim o mal privação, insuficiência, sem força, sem proporção, sem logro, sem beleza, sem vida, sem intelecto, sem motivo, sem completude, sem fundação, sem causa, sem definição,

8 Livro 2, capítulo 7. Tradução da versão inglesa minha. Com a exceção da *Summa Teológica*, todas a traduções do Latim, idioma que não domino, são feitas por mim a partir de diversas traduções em inglês dos textos em questão. No caso do Grego, idioma que domino pouco, minhas traduções são informadas pelo original e por traduções em inglês. Sempre que possível, cito o original em atenção aos que possam lê-lo.

9 *Summa Teológica*, 48, art. 3. Como Thomas de Aquino enfatiza repetidamente na questão 48, a "falta" que constitui o mal deve ser compreendida enquanto privação, e não ausência, uma vez que essa levaria tudo o que não existe a ser mal.

> sem resultado; e inativo, debalde, desordenado, dessemelhante, indefinido, obscuro e sem essência, não sendo ele em si nada de nenhuma forma sequer [...] Pois o que em nenhuma forma participa do bem não é nada nem é capaz de qualquer coisa. (4: 32).

Trata-se de um argumento – e uma retórica – tão brilhante quanto eficaz. Ao tipificar o mal como uma privação radical, Pseudo-Dionísio evita abordar o problema sob um registro ético ou vivencial, o que forçosamente o vincularia ao divino. E o reinscreve sob um registro ontológico que nega sua substancialidade sem, entretanto, negar sua atualidade – preservando assim o divino de qualquer responsabilidade por "sua dele nenhuma existência." (ROSA, 1984. p. 292). Ou seja, o místico reduz o mal àquilo que Riobaldo descreve como "o louco, o doido completo – assim irremediável (219)".

Antes de retornar a Rosa, vale esclarecer um ponto e explicitar outro. O ponto a esclarecer é que o contraste entre a vacuidade do mal e uma divindade que gera (e transcende) todo Ser implica uma teodicéia – um discurso que, citando a feliz expressão de John Milton, busca "reiterar a providência divina e justificar os caminhos de Deus para os homens[10]". Como Jeffrey Burton Russell (1988, p. 19) bem ressalta, todo monoteísmo precisa, quando confrontado com o problema do mal, situar-se entre dois opostos: atribuir a Deus a responsabilidade por ele ou admitir a existência de um adversário. Pode, em outras palavras, recorrer a uma teodicéia ou ao dualismo. Cada estratégia tem seu preço. Enquanto o dualismo compromete a onipotência do divino, a teodicéia corre o risco de negar a experiência e a subjetividade ao tecer uma solução apenas metafísica para um problema imediato: o sofrimento real.

A despeito de seus esforços, a retórica do *privatio boni* não logra a superação do mal ou do dualismo. Logra apenas a transposição dos dois problemas de um registro vivencial para um ontológico – e, portanto, metafísico. Não elimina a experiência real do mal – seja ele natural, humano ou radical. Como todo *muthos* – toda história ou narrativa –, apenas adia a contradição que diz explicar, suspendendo-a durante o ato de enunciação. Pois, mesmo sob o registro teológico, o mal parasitário de Orígenes, Boécio e Pseudo-Dionísio ainda depende não apenas da recusa, por Deus, em intervir para remover a privação do

---

10 MILTON, 1943, 91. Ocupando as linhas 25 e 26 do primeiro livro de Paraíso Perdido, o original é: "[That I may] assert eternal providence and justify the ways of God to men".

universo sensível como também Sua disposição em preservar a substância boa que sustenta sua existência parasitária. Como Agostinho reconhece e Dante enfatiza ao atribuir a existência de sua *città dolente* a *la divina podestate, la somma sapïenza e l' primo amore*, a existência do inferno exige a presença nele de algo divino[11]. No que diz respeito ao mal, Deus não é nem eximível, nem extricável – para usar dois neologismos roseanos.

Já o ponto a explicitar é que a ontologia cristã não se restringe a estabelecer uma equivalência entre o cerne do divino e o ser. Em seu extremo, promete também um incerto excedente ao qualificar Deus como uma causa além do ser, da distinção entre ser e não ser e até da compreensão humana. Para escapar do panteísmo – e, assim, da idolatria inerente a qualquer associação entre o Criador (ou a Criadora) e o cosmo criado –, a teologia é obrigada a recorrer à negação também quando fala do divino. Se o diabo não é por ser a privação do que é, Deus tampouco é – pois supera não apenas o próprio ser, como também qualquer categoria que possa ser expressa por tortas palavras. Ou, como diz Pseudo-Dionísio ainda no início de *Os nomes divinos*:

> O bem além da palavra é impronunciável. [E é] essência além da essência e mente inconcebível e palavra impronunciável e a falta de fala e falta de conceito e falta de nome – sendo assim à maneira de nenhum ser existente, origem de todo ser sem ele próprio (*aition men tou einai pasin, auto de me on*) por estar além de toda essência (1:1).

Ironicamente, a negatividade usada para tipificar o diabo retorna no discurso sobre Deus. O registro, entretanto, é outro: deslocou-se da ontologia para a epistemologia. A mesma negação que estabelecia a vacuidade ontológica do mal agora enfatiza o caráter inefável daquele *deus alienus* que Pseudo-Dionísio descreve como *tes huperousiou kai krufias Theotetos*, como "a divindade hiper-essencial e oculta (1:1)". Trata-se de um procedimento poderoso, cujo impacto surge não das hipérboles que o místico cristão cadencia, mas da insuficiência que – ato contínuo – atribui às mesmas. Como em toda apófase, a linguagem encontra sua força não no que diz, mas no fracasso que performa e na

11 *Confissões* (2:2) e *Inferno* (III: 5-6). Pseudo-Dionísio segue a mesma linha. "Não há coisa existente que venha do mal, nem o mal em si seria se fosse mal também em si", admite em *Os nomes divinos* (4:19). "E, como não, o mal não é inteiramente mal, mas tem alguma porção do bem (*ouk pante kakon to kakon, alla exei tina tagathou*), em função da qual [o mal] existe".

promessa que faz de um excedente que jamais predica ou revela: o cerne divino, o mais-que-ser além (e aquém) de todo ser.

Não por acidente, essa *huperousia perikaluptouses* – essa hiper-essência "grande oculta demais" (ROSA, 1984. p. 472) – poderia encontrar equivalente na mais roseana de todas as palavras: ser-tão[12]. Tampouco por acidente, o discurso de Riobaldo sobre o ser-tão compartilha com a apófase bem mais do que a mescla de hipérbole e ênfase na insuficiência das palavras. Compartilha com ela também o evocar, que Derridá (1992) associa à economia das preces, de um "Senhor" autorizado e capaz de avalizar sua tentativa de restaurar e significar o passado que narra. Vale notar como Riobaldo alterna referências ao excesso referencial do sertão, à contingência do seu próprio saber e ao Outro que chama para o espaço pragmático-confessional:

> Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção[13].

3. Ausência e representação

De volta ao sertão, resta uma pergunta. Pois a leitura da ontoteologia cristã como mera reprodução do dualismo maniqueísta, tão moderna quanto redutora, é suficientemente difundida para que seja necessário indagar se Guimarães Rosa conhecia a diabologia cristã em

---

12 Em seu fascinante ensaio "How to avoid speaking: denials", Derridá ressaltar como tal *huperousia* remete àquela "idea do Bom" (*idea tou agathou*) que Platão situa além do próprio inteligível no livro VII da República. Trata-se de um espaço paradoxal, pois promete um terceiro além do dualismo que escapa ao próprio jogo de diferenças que sustenta a linguagem e assim à predicação. Inexpressável, só pode ser aproximado pelo paradoxo. "The beyond of that which is beyond Being, it has the double and ambiguous meaning of what is above in a hierarchy, thus both beyond and more", afirma Derridá (1992, p. 90). "God (is) beyond Being but as such is more (being) than Being; *no more being* and *being more than Being*."

13 ROSA, 1984. p. 93. Em diversas ocasiões Riobaldo chega a atribuir ao "Senhor" uma capacidade de compreender a experiência narrada que nega ter. "Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe", confessa (p. 214). "Mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba."

geral e o *privatio boni* em específico. O próprio escritor brasileiro sugere que sim em sua famosa entrevista ao jornalista alemão Gunter Lorenz, a quem diz: "O diabo não existe, por isso ele é tão forte (Em: COUTINHO, 1983. p. 78)".

Mas a confirmação desse conhecimento encontra-se mesmo na biblioteca de Rosa, hoje abrigada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Entre os muitos volumes do acervo, há uma coletânea francesa publicada em 1948 sob o título *Satan: études carmelitaines*. O livro contém algumas poucas marcações e comentários do escritor brasileiro – sempre econômico em seus apontamentos marginais. Entre os raros trechos que sublinhou com linhas estreitas de tinta vermelha, está uma leitura do romance *Monsieur Ouine* de Georges Bernanos que menciona a prática dos demônios de levar os homens ao desespero *pour les obliger à reconnaître au Mal plus de réalité qu'il n'en a*, para obrigá-los a reconhecer no mal mais realidade do que ele tem (DESCLÉE DE BROUWER, 1948. p. 552). Com o título, *Satan: 'hypostase' du Mensonge*, outro artigo enfatiza a privação e o "sem-fim" que constituem o inferno. E tem o seguinte trecho sublinhado por Rosa:

> **L'abîme, dit l'Apocalypse, est 'sans fond': il ne cesse d'y choir, indéfiniment**. Larvatus prodeo... jouons sur les mots, risquons ce calembour: il promène ses larves; aucune forme de l'être ne peut, chez lui, parvenir à maturité (**tout état d'être achevé, ce serait quelque chose de Dieu...**)[14]!

Ou seja, Rosa não apenas conhecia a tipificação do mal como uma privação antagônica à *huperousia* divina como se deu ao trabalho de sublinhar trechos que a expressavam. Mas teologia não é literatura. Suas regras são outras; sua economia simbólica, também. E a tradução, para o regime mimético, da falta radical que Pseudo-Dionísio atribui ao diabólico esbarra um uma impossibilidade: a de se representar qualquer ausência. Pois o mesmo *ouk on* cuja tipificação era tão adequada ao jogo predicativo resiste à mimese. Afinal, como representar o que não é? Como representar aquilo que é, literal e figurativamente, *abstrato*? Como transpor para uma tela, escultura ou romance a presença daquele que se apresenta apenas como ausência?

O problema não é de hoje. Como o historiador da arte Luther

14 DESCLÉE DE BROUWER, 1948. p. 248. Os trechos em negrito correspondem aos sublinhados por Rosa: O abismo, diz o *Apocalipse*, é 'sem fundo': ele não cessa de cair [...] todo estado de ser atingido seria algo de Deus".

Link ressalta em sua discussão sobre Giotto em *O diabo: máscara sem rosto*, a impossibilidade de representar essa falta radical foi sempre um desafio para as artes plásticas, desafio que rendeu ao diabo uma iconografia muito mais rica e plural do que a dos outros personagens bíblicos (LINK, 1998. p. 150 e p. 20). Também foi um desafio para Goethe, com seu Mefistófeles que "sempre nega" – mas ainda assim fala, age e existe. E o mesmo pode ser dito no caso de Dante, cujo *Dite* – eternamente congelado na geleira de *Cocito*, em uma paródia impotente e horrenda da onipotência divina – ainda assim existe[15]. O que não é, não se vê.

E é precisamente diante dessa dificuldade secular que Rosa melhor demonstra seu brilhantismo em *Grande Sertão* – livro em última e primeira instância sobre um homem que teme ter vendido a alma a um diabo que nunca viu e que jamais se personifica ou revela na trama. Ao compor o romance como a confissão de um pseudo-pactário obcecado por "um-que-não-existe" (ROSA, 1984. p. 82 e 130), o escritor brasileiro transpõe – para o regime mimético – a mesma hipóstase da privação que a ontologia predicativa atribui ao diabólico. Trata-se de um procedimento cujo gênio reside na recusa à adaptação: seu sucesso deriva precisamente do caráter direto e literal que impõe à transposição, negando-se a apresentar qualquer hipóstase que atribua realidade ou presença ao mal.

Como diversos estudiosos já ressaltaram, tal elisão da presença diabólica tem profundas conseqüências miméticas, epistemológicas, éticas e estruturais – servindo como matriz da poética roseana. Walnice Nogueira Galvão, por exemplo, é perspicaz ao retratar a ida de Riobaldo às *Veredas Mortas* como um esforço malfadado – e, em última instância, blasfemo – de impor uma estabilidade artificial a uma ordem das coisas por definição movediça, ao "tudo incerto, tudo certo" do sertão (ROSA, 1984. p. 146). Tendo a fixidez em sua mesma etimologia, o pacto – do Latim *pactum*, "contrato", do Grego *pegnunai*, "atar" ou "solidificar" – seria assim:

> [Uma busca pela] garantia de certeza, o certo dentro do incerto, a certeza que mata e dana: morte real e morte abstrata. O pacto, como o crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza

15 É sintomático que Dante poeta reitere, em duas ocasiões do *Inferno*, sua incapacidade de descrever o que encontrou no fim do "abismo do mal" – confessando que apenas "con paura il metto in metro" (XXXIV: 10).

> do viver. (GALVÃO, 1972. p. 121).

João Adolfo Hansen aprofunda (e, aparentemente, inverte) tal leitura. Apresenta "o O" – um dos cem nomes que Riobaldo usa para indicar aquela alteridade difusa e multifacetada que, em Marcos, já se dissera "legião" (5: 12) – como um registro da privação não apenas ontológica, mas também semântica, do diabólico. Enfatizando a vacuidade referencial gerada pela polissemia de "o O", Hansen apresenta o nada que "não queria existir" (ROSA, 1984. p. 394) nas veredas como uma personificação da indeterminação – mas também da potencialidade – verbal que contamina a identidade com a alteridade:

> Sendo também um dos nomes do Diabo "O O" – zero, nonada, nada, (não)-ser – lê-se nesse nome intensivo e extensivo ou um pronome demonstrativo de terceira pessoa [...] ou, ainda, nele se lê um artigo, determinante elevado à classe de nome, como substancialização da qualidade, que se transforma numa espécie de ser da designação, pura deixis rebaixada para aquém de uma qualidade fixa, pois todos os nomes e todas as coisas podem ser usados como tradução de "O O" ou como seus lugares de emergência e possessão. (HANSEN, 2000. pp. 90-91).

O "Que-Não-Fala" de *Grande Sertão* (p. 380) seria assim para Hansen um *quodlibet*, pura "potência de designação [...] 'o incerto no certo': vazio, nonsense, efeito, ao passo que o efeito-certeza é a metáfora de Deus" (2000. p. 91). Seria mais a eterna possibilidade de a não-identidade emergir no seio da identidade do que aquele (não) ser "solto, por si, cidadão" (ROSA, 1984. p.10) cuja manifestação seria suficiente para emprestar ao negativo uma estabilidade, uma equivalência consigo mesmo que o tornaria conhecível. Ainda que seja "sem parar", "o demônio não existe real" (Idem. p. 289): existe no "homem humano" (Idem. p. 568). Como o *arkon* joanino, "vige dentro do homem" e das coisas, regulando "seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens [...] e nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes" (Idem. p. 10).

À primeira vista, há uma disjunção entre o "certo dentro do incerto" do qual fala Galvão e o "o incerto no certo" de Hansen. Mas o desencontro é aparente. Pois as duas leituras têm objetos diferentes: a de Galvão, o diabo que Riobaldo **busca** nas *Veredas Mortas*; a de Hansen, o *diabolos* que **encontra**. Como o *Fausto* de Marlowe – que conclama

Mefistófeles para *resolve me of all ambiguities*, para "resolver-me às ambigüidades todas" (I, 80) – Riobaldo **busca** no pacto a certeza e a unificação. "E, o que era que eu queria?", confessa a seu interlocutor (ROSA, 1984. p. 392). "Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo!" O que o jagunço **encontra**, entretanto, é precisamente o oposto. Na encruzilhada, depara-se com a incerteza do nada irrestrito – nada marcado por uma cadência de faltas e um excesso de si: "silêncio", "frio", "buracão", "falso imaginado" e – acima de tudo – "a gente mesmo, demais" (Idem. pp. 394-395).

É preciso, portanto, reconhecer em *Grande* Sertão pelo menos dois diabos. Clássico, o primeiro se resume à privação manifesta do Cristianismo que outorgaria (por contraste) plenitude ontológica ao divino e subsidiaria (por presença) a busca, pelo indivíduo, da determinação histórica e da certeza teleológica. Já o segundo é a ausência do primeiro. Em um eterno denegar (e renegar) epistemológico, é a falta daquela hipóstase da privação que determinaria – por sua mesma negatividade – o ser como presença, predicando a matéria vertente do viver.

A ironia da transposição literal da *privatio boni* da teologia para a mimese é que, sob uma perspectiva roseana, o diabo clássico revela-se não terrível, mas confortante em sua capacidade de delimitar o divino e até ratificar Sua existência. Pois é apenas quando falha em faltar no sertão que o diabo instaura o verdadeiramente *dia-bólico*, revelando a artificialidade daquela convergência entre significante e significado que constitui o símbolo. Em Rosa, o maior artifício do diabo não é contaminar a substância com a privação. Tampouco é persuadir a humanidade de sua inexistência, como sugere Baudelaire em *Le joueur généreux*. É não existir, inexistir no espaço a ele reservado. Não sendo em si, o *demo* – corruptela na qual Marinho (2001. p. 24) identifica o neologismo francófono *de-mot,* despalavra – torna-se mera figura, o nome provisório do que nem é nem pode ser localizado:

> Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo – que é só assim o significado dum azougue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo. (ROSA, 1984. p. 11).

O diabólico torna-se assim a ausência, a falta de um diabo predicável, presente e cognoscível. Pois sua mesma falta no sertão roseano expressa a dúvida inerente a um mundo sempre "muito misturado" – indefinição tormentosa para quem deseja que "o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco [e que estejam] os todos pastos demarcados[16]". Daí o artigo que se repete eternamente e eternamente sugere a falta que não manifesta, o substantivo que não se realiza: "o O". O diabo roseano difere de (e a) si mesmo: muito além da não-identidade entre a identidade e a não-identidade, sua economia é a da não-identidade da não-identidade consigo própria. Por isso "existe e não existe" (Idem. p. 9).

4. O pseudo-pactário e as Veredas Mortas

Ainda que simples, o procedimento de literalizar a privação diabólica é também subversivo. Pois, ao deslocar a *privatio boni* da predicação ontológica para a representação romanesca, Rosa também a resignifica. Longe de autorizar a teodicéia de contrastes, seu artifício devolve à experiência real o mal que a teologia deslocara para a abstração metafísica. A economia desse retorno, entretanto, não é a da repetição. É a da transformação – e da tarefa. Pois o diabo retorna ao **aqui** narrado com toda a negatividade herdada dos teólogos. Não mais uma ausência manifesta, torna-se a ausência de sua própria manifestação – ausência que, por prometer um sentido jamais constituído, acaba tornando-se um ponto zero verbal, um local de infinita potencialidade de significação. No sertão, o diabo nem é, nem significa. Por isso, há de se falar dele.

Ou seja, o assombro do narrador Riobaldo – sua *thauma*, para usar o termo com o qual "João" descreve os condenados no *Apocalipse* – não deixa de ser o do pecador que teme o juízo. Tampouco deixa de ser o do tentado que busca compreender a origem de sua tentação. Mas é, sobretudo, o de um eu provisório que – ao buscar aquela privação encarnada cuja presença bastaria para inferir a existência do divino – depara-se com uma indeterminação irrestrita à qual atribui a tarefa de encontrar o excedente "desconhecido [...] duvidável" que lhe falta

16 ROSA, 1984. 206-207. Vale aqui ressaltar uma curiosidade: o fato da demarcação estar na própria origem da palavra "hermenêutica". "Hermes, etymologically 'he of the stone heap,' was associated with boundary stones", ressalta Crapanzano (1992. p. 44). "The herm, a head and a phallus on a pillar, later replaced the stone heap".

(ROSA, 1984. p. 392). Em uma heteronomia radical, Riobaldo atribui seu "ficar sendo", seu próprio porvir, à falsa presença do nada. Ou, como confessa o jagunço:

> O demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio — feito remanchas n'água. A saúde da gente entra no perigo daquilo, feito num calor, num frio. Eu, então? Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior? (Idem. p. 451)

Mas o que há de subversivo nesse nada que o jagunço encontra nas *Veredas Mortas*? Acima de tudo, ele revela a contradição inerente tanto à teoria da privação quanto às tentativas clássicas de retratar o diabólico como ausência presente: o fato de tal retrato constituir um oxímoro representacional, o equivalente mimético de um paradoxo recursivo[17]. A originalidade de Rosa reside em que ele reserva para o diabo um espaço representacional privilegiado (o livro é, afinal, **sobre** um pacto), mas recusa-se a preencher tal espaço com qualquer hipóstase da falta capaz de avalizar a ontologia cristã. Levando a privação ao extremo da inexistência, transforma o *demo* não em um ente adversativo, mas em um local desocupado cuja vacância empurra a teodicéia de contraste ao absurdo e ao colapso.

Pois ao negar o diabo, Rosa explicita a função constitutiva que ele exerce no mesmo Cristianismo que atribui a ele uma externalidade radical. Longe de escapar ao sistema cristão, o diabo desempenha nele um papel fundamental – e diametralmente oposto ao daquele centro descrito por Jaques Derrida como o ponto único que "comandando [uma] estrutura, escapa à estruturalidade" por não participar dos jogos que possibilita (2002. p 230). Plural, heterogêneo e indeterminado, ocupa o espaço contraditório da alteridade radical que define – por justaposição – as permutações, substituições e transformações da estru-

---

17 Por recursivos, entendo enunciados reflexivos que referenciam a si mesmos, como: *Isso é uma frase.* Por paradoxo recursivo, entendo enunciados reflexivos que contradizem a si mesmos, como: *Essa frase é falsa.* Sobre o tema, ver: *HOFSTADTER, Douglas. Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. New York: Random House, 1999.*

tura que a exclui: constitui, por assim dizer, sua circunferência, a série de pontos limítrofes e diferenças que delimitam o sistema.

Ainda que subverta o contraste ontológico, a apropriação roseana da *privatio boni* não rejeita a teodicéia em si. Muito pelo contrário, amplifica sua importância ao transformá-la em tarefa do eu falante. No realismo místico de Rosa, o único lócus possível para a justificativa do divino é a “matéria vertente” (ROSA, 1984. p. 91) do vivido. A despeito do testemunho ao e da aparente concordância pelo “senhor [...] soberano, circunspecto[18]” que o escuta, a responsabilidade pela teodicéia é por definição do narrador. Como é ele o sujeito confessional, qualquer apologia que originasse fora da vivência imediata seria artificial e metafísica. Não por acidente, Riobaldo repetidamente frisa a seu interlocutor o caráter intransmissível da experiência cujo sentido busca – mais que resgatar – constituir:

> O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear! ... Essas coisas se acreditam. O demônio na rua, no meio do redemunho... Falo! (Idem. p. 148)

Daí o caráter agônico e provisório da fala de Riobaldo, cujas palavras buscam para a vida um sentido – termo a compreender em sua tríplice acepção de “significado”, de “direção” e da “paixão” de um sentir passado. Em uma teodicéia de monismo extremo, cabe ao pseudo-pactário encontrar nos fragmentos da experiência um propósito. Daí também a modernidade de Guimarães Rosa. Pois o que está em jogo no contar riobaldiano não é tão somente o reconhecimento da culpa ou mesmo a busca pela compreensão em uma vida que “não é entendível” (Idem. p. 131). É também a tarefa, pelo sujeito confessional, de reconhecer em suas palavras o único local possível para uma convergência entre determinação teleológica e contingência vivida – reconhecimento que é o oposto de um pacto.

---

18 ROSA, 1984. p. 568. Sintomaticamente, Riobaldo jamais usa a palavra “senhor” em sua acepção religiosa – mais do que comum no linguajar sertanejo.

Referências

AGOSTINHO DE HIPONA. **Confissões**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

______________________. **Confessions and Enchiridion**. Trad. para o Inglês de Albert C. Outler. Philadelphia: Westminster, 1955. 216p e 51p.

______________________. **The writings against the manichaeans and against the donatists**. Trad. para o Inglês de Philip Schaff. New York: The Christian Literature Publishing, 1890. 651 p.

BÍBLIA. Português. **Edição Almeida corrigida fiel**. São Paulo: Soc. Bíblica Trinitariana do Brasil, 1994.

BÍBLIA. Novo **Testamento trilíngüe: grego, português, inglês**. São Paulo: Vida Nova, 1998.

BOÉCIO, Anicius Manlius Severinus. **Consolatio philosophiae**. Edit. por James O'Donnell. Disponível em http://etext.lib.virginia.edu/latim/boethius/boecons.html. Acesso em: 28 de julho de 2008.

BURTON RUSSELL, Jeffrey. **The prince of darkness: radical evil and the power of good in history**. Ithaca: Cornell, 1988.

COUTINHO, Eduardo Faria (org.). **Guimarães Rosa**. RJ: Civilização Brasileira, 1983.

COWARD, Howard. **Derrida and negative theology**. Albany: SUNY, 1992.

CRAPANZANO, Vincent. **Hermes' dilemma & Hamlet's desire: on the epistemology of interpretation**. Cambridge: Harvard Press, 1992.

DANTE ALIGHIERE. **The Divine Comedy: italian text and translation**. Trad. para o Inglês de Charles Singleton. Princeton: Princeton Press,

1970.

DESCLÉE DE BROUWER. **Satan: études carmelitaines**. Paris: Desclée de Brouwer, 1948.

DERRIDA, Jaques. **Escritura e diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOWAN, Donald. **Theology in exodus**. Louisville: John Knop Press, 1994.

HANSEN, João Adolfo. **O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.

GREGÓRIO O GRANDE. **Moralia**. Disponível em <http://iteadjmj.com/PATROW/mor1-5.doc>. Acesso em: 28 de julho de 2008.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LINK. Luther. **O diabo: a máscara sem rosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARINHO, Marcelo. **Grnd sert~: vertigens de um enigma**. Campo Grande, Letra Livre, 2001.

MARLOWE, Christopher. **The tragical history of Dr. Faustus**. New York: Collier & Son, 1909.

MILES, Jack. **Deus: uma biografia**. Trad. de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MILTON, John. **Paradise lost and other poems**. Edit. por Maurice Kelley. NY: Walter J. Black, 1943.

PSEUDO-DIONÍSIO. **Peri Theon Onomaton**. Disponível em: http://

www.documentacatholicaomnia.eu/02g/0531-0533,_Dionysius_Aeropagita,_De_divinis_nominibus,_MGR.pdf>. Acesso em: 28 de julho de 2008.

SCHULER, Donaldo. “O Épico em Grande Sertão: Veredas”. In: **João Guimarães Rosa**. Porto Alegre: URGS, 1969.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. Trad. de Alexandre Corrêa. Caxias do Sul Universidade de Caxias do Sul, 1980.

Lugar do Diabo é no Inferno de Dante

Teresa Arrigoni

Lugar do Diabo é no Inferno de Dante

Teresa Arrigoni

ARRIGONI, Maria Teresa

Tutti gli dei delle nazioni sono un nulla
(Salmi, 96,5)

Un mostro bestiale, irsuto e deforme,
con gli occhi di fuoco e
la bocca drighignante
(Papini, 309)

O demônio na rua,
no meio do redemunho
(Rosa, 77)

Segundo Cousté, em sua *Biografia do Diabo*, o próprio pode ter vários nomes, dentre os quais destaca: ”Diabo (de origem grega e significa acusador, caluniador), Satã (de tradição hebréia, que equivale a inimigo, adversário)” e mais adiante ‘Demônio’, que considera bem conhecido sua origem “alude à pluralidade (os daimones ou acompanhantes etéreos dos gregos) e é quase sempre empregado nessa acepção.” (COUSTÉ,1996, p. 12).

Em outro momento, Cousté retoma a questão da nomenclatura referindo-se ao papa Paulo VI:

> Depois de recordar que o dogma da existência do Diabo tinha sido claramente estabelecido pelo IV Concílio de Latrão (em 1215), o papa acrescentou; “Não se trata de um único demônio. Satanás, que quer dizer inimigo, é o principal, mas com ele há muitos outros, todos criaturas de Deus decaídas por sua rebeldia e condenadas. (idem, p. 278)

Também Arturo Graf, estudioso italiano da obra de Dante e da Idade Média, comenta a respeito dos nomes do diabo:

> S. Tommaso, al pari di molti altri teologi, e conformemente a quanto è accennato nel Nuovo Testamento, ammette che fra i demonii come fra gli angeli rimasti fedeli, ci sieno varii ordini e una gerarchia, a capo della quale è Beelzebub. Dante

* Maria Teresa Arrigoni é Doutora em Linguística pela Unicamp e Profª Titular aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

> non esprime a tale riguardo una opinione categorica; ma presenta Lucifero quale re dell'Inferno e principe dei demonii, cui forse Plutone invoca nel suo inintelligibile linguaggio. Quanto agli altri demonii si può notare qua e là qualche indizio di primazia e di soggezione. [19] (GRAF, 2002, p. 282)

Diante da diversificação de nomenclatura, que já mereceu extensas pesquisas, optei por me utilizar de diferentes acepções ao longo da busca pelo diabo no Inferno de Dante: os demônios serão aqueles que vindos da mitologia ocupam quase sempre a função de guardar este ou aquele círculo; os diabos serão aqueles que mais se ocuparão de torturar os pecadores e Lúcifer estará no final da viagem, no lugar mais profundo do inferno.

A primeira idéia que se pode ter do Inferno da *Divina Comédia* é de que vamos nos defrontar logo de início com uma multidão de diabos, aqueles seres negros, munidos de chifres, asas de morcego e cauda com ferrão que as ilustrações inculcaram na nossa imaginação ocidental.

No entanto, o primeiro contato de Dante – e aqui me refiro ao personagem que realiza a travessia – com o reino da punição se dá no silêncio e na presença de seu guia Virgílio. Trata-se do momento em que o viajante lê as palavras tenebrosas que estão esculpidas na pedra da porta. A porta do inferno dantesco não está fechada e não se mostra guardada por ninguém. Somente aquela inscrição que a apresenta 'fala', deixando bem claro no final o conhecido verso: *Lasciate ogne speranza voi ch'intrate* (III, 9)[20]. Aqui já se pode perceber uma carac-

---

19 "São Tomás, juntamente com muitos outros teólogos, e conforme o que está dito no Novo Testamento, admite que entre os demônios assim como entre os anjos que permaneceram fiéis existem várias ordens e uma hierarquia, e que seu chefe é Belzebu. Dante não expressa uma opinião categórica a esse respeito, mas apresenta Lúcifer como 'rei do Inferno' e 'príncipe dos demônios', a quem talvez Pluto invoque com sua linguagem ininteligível. Quanto aos outros demônios, podem-se notar aqui e ali alguns indícios de superioridade e de submissão." (Tradução minha deste e dos demais textos críticos em italiano).

20 Utilizo nas citações em italiano a *Divina Commedia* de Pasquini & Quaglio. Torino, Garzanti, 1998, vol. I. Indicarei entre parênteses o canto do Inferno e o/os verso/s citados. A tradução de Cristiano Martins, nas notas, será extraída do volume indicado na bibliografia. "Por mim se va à cidadela ardente/por mim se vai à sempiterna dor,/por mim se vai à condenada gente./Só justiça moveu o meu autor;/sou obra dos poderes celestiais,/da suma sapiência e primo amor./Antes de mim não foi coisa jamais/ criada senão eterna, e, eterna, duro./ Deixai toda esperança, vós que entrais" (p. 97).

terística muito importante desse inferno que Dante percorrerá – e nós com ele: o inferno é o reino da ausência absoluta da esperança. Da eterna ausência da esperança, se considerarmos as palavras que antecedem o verso citado:

> “Per per si va ne la città dolente,
> per me si va ne l’etterno dolore,
> per me si va tra la perduta gente.
> Giustizia mosse il mio alto fattore;
> fecemi la divina podestate,
> la somma sapïenza e ’l primo amore.
> Dinanzi a me non fuor cose create
> se non etterne, e io etterno duro.
> Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate”. (III, 1-9)

Podemos pensar na ausência da esperança de ver Deus, como principal causa do sofrimento eterno, mas também no fato de que não existirá retorno, de que não se poderá jamais reverter a inexorabilidade da sentença, além da existência interminável dos suplícios. É, pois, a porta, o elemento cênico que começa a provocar calafrios no nosso viajante que nessa *città dolente*, nesse reino da dor eterna vai caminhar com Virgílio. O estatuto infernal apresenta suas cláusulas. A elas voltaremos ao longo do percurso.

Se a porta se manifesta em seu silêncio tumular, após ter vencido o temor de perpassá-la, Dante se depara com outra característica: as trevas que o fazem perder a visão. Assim, costumo dizer que o primeiro encontro de Dante com o inferno é através da audição: gritos, blasfemas, choros e lamentos chegam a seus ouvidos antes mesmo que a visão possa discernir alguma coisa. Mais adiante será o olfato o sentido mais castigado com os miasmas fétidos do inferno.

Dante não vê diabos, e sim uma multidão que corre atrás de uma bandeira sem símbolo algum. Perseguidos e picados por vespas mutucas, estão lá homens e mulheres, todos nus, cujo sangue e suor, escorrendo ao longo dos corpos servem de alimento aos vermes que pululam no chão. Mais uma cláusula do inferno: o *contrapasso*, que faz com que a punição guarde com o pecado liames de analogia ou contraste. São os ignavos, aqueles *che visser sanza ‘infamia e sanza lodo* (III, 36)[21]. Aqueles que nem o inferno quer, por não terem sido capazes de ‘assumir’ um pecado, por não terem tido a ‘fibra’ de participar da vida, inclusive pecando. Dentre aqueles que ali estão, Dante inclui *li angeli che non furon ribelli/ né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro* (III,

21 “transitaram/ sem merecer louvor ou execração” (p. 98).

38-9)[22], sem que no entanto tenham feições de diabos.

Às margens do primeiro dos rios infernais, o Aqueronte, Dante e Virgílio encontram o primeiro dos demônios infernais. Trata-se de Caronte, o antigo barqueiro da mitologia grega, retomado por Virgílio e outros poetas latinos, que agora transporta em sua barca as almas destinadas ao eterno castigo. Assim Dante o descreve como *un vecchio, bianco per antico pelo* (III, 83), com *lanose gote* (III, 97), um velho de barbas e cabelos brancos, com pelos que lhe cobrem as bochechas e os olhos injetados de vermelho na sua tarefa de incitar as almas a se apressarem para a travessia. Do rosto, sua característica mais marcante é retomada, os olhos cor de brasa:

> Caron dimonio, con occhi di bragia
> loro accenando, tutte le raccoglie;
> batte col remo qualunque s'adagia, (III, 109-111)[23]

Uma vez superado o obstáculo do rio, mas antes de encontrar o segundo demônio, Dante percorre o Limbo, no qual estão as almas daqueles que não fizeram o mal, mas por não terem sido batizados não poderão ter a esperança de ver Deus, o que os faz suspirar eternamente. O silêncio desse círculo é, pois, quebrado pelos suspiros pungentes desses homens e mulheres, muitos deles pagãos, que sofrem o castigo dessa ausência. Em um outro espaço desse mesmo círculo Dante encontra num castelo os poetas gregos e latinos que o recebem como a um colega: Homero, Horácio, Ovídio e Lucano.

É no Limbo que Virgílio também 'mora', como o quinto dos grandes autores. Dante será o sexto, e ele somente está vivo. Eis a linhagem da qual o poeta demonstra ser o sucessor. Além dos poetas, encontram-se no castelo os sábios da Antigüidade: de Sócrates a Heráclito, de Platão a Avicena, de Aristóteles a Hipócrates. E a ausência de demônios dá ao círculo a sensação de uma aparente tranqüilidade, uma pausa em que as vozes não chegam ao ouvido, numa descrição que se assemelha a um daqueles afrescos que surgiriam mais tarde pelas mãos de Rafael.

É no segundo círculo, o dos luxuriosos, que se encontra o segundo demônio: Minós. Tirado da mitologia grega, assim como Caronte, e retomado na latina, Minós, rei e legislador de Creta, personifica o juiz e sua função é aparentemente a de julgar e principalmente a de designar

22 "dos anjos que não foram rebelados,/ nem fiéis a Deus, mas só em si cuidaram" (p. 98).

23 "O demônio Caronte, o olhar em brasa/ aos gritos os chamava e ia reunindo,/ dando co'a pá nalguns que o medo atrasa" (p. 101).

a cada alma seu lugar no inferno. Sob o domínio do demônio Minós estão aqueles que pecaram carnalmente e Dante se comove com a história narrada por Francesca, açoitada pela eterna tempestade ao lado de seu cunhado e amado Paolo. As ilustrações apresentam minós como um ser gigantesco, meio homem meio animal, cuja cauda se envolve no pecador ou em si mesma pelo mesmo número do círculo para o qual foi destinado. A diversidade das figurações de Minós resulta, a meu ver, da ausência de detalhes na descrição que Dante nos fornece daquele que Pasquini denomina *demoniaca macchina di giustizia*[24]*:*

> Stavvi Minós orribilmente, e ringhia:
> esamina le colpe ne l'intrata;
> giudica e manda secondo ch'avvinghia. (V, 4-6)[25]

Temos que colher seus detalhes naquele *orribilmente* e no fato que sua voz é um ranger de dentes. Apesar da rudeza com que apostrofa Dante, querendo impedi-lo de continuar e astutamente tentando fazê-lo duvidar de Virgílio – e não é essa uma das prerrogativas dos demônios? – a fórmula que o mestre emprega não deixa dúvidas de que também esse demônio, que conhece os pecados e encaminha os pecadores está, como os outros, eternamente a serviço d'Aquele que, como já vimos nas linhas gravadas na pedra da porta, foi também o criador desse reino.

Continuando a descida, os viajantes se deparam com outro demônio: Cérbero, o cão infernal de três cabeças, presente em inúmeras ficções, desde a *Eneida* até a recente saga de Harry Potter. Cérbero guarda o círculo dos gulosos e com seu latido medonho e com suas garras mortais incrementa o sofrimento daqueles que lá são punidos, na lama fétida, por terem extrapolado no pecado da gula:

> Cerbero, fiera crudele e diversa,
> con tre gole caninamente latra
> sovra la gente che quivi è sommersa.
> Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
> e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
> graffia gli spirti ed iscoia ed isquarta. (VI 13-18)[26]

Além de exercer a função de guarda, Cérbero acresce a punição

---

24 PASQUINI, E. Op. Cit., 'Comentário ao canto V', p. 71.

25 "Dentes rilhando em fúria, ali se via/ Minós, que as culpas mede junto à entrada,/ pelas voltas na cauda, que fazia." (p. 110).

26 "Cérbero, dúplice animal, furioso, / com três gargantas ladra sobre a gente/ ali submersa, como cão raivoso./ Olhos em fogo tem, barba indecente,/ rotundo ventre, e mãos de unhas afiadas,/ com que esquarteja as almas, ferozmente." (p. 116).

dos gulosos com suas garras com as quais arranha os pecadores até tirar sua pele e pedaços de seus 'corpos', já que aparecem aos olhos de Dante, como as outras almas, munidas da figuração corporal humana. De Cérbero temos alguns detalhes físicos, como os olhos em brasa – presentes em muitas figurações, e nos hodiernos efeitos especiais – o ventre protuberante, retomando a bestialidade da gula, e as garras com as quais esquarteja os gulosos.

Também na entrada do quarto círculo, os viajantes encontram outro demônio: Pluto. Ele guarda os avarentos e os pródigos, punidos com um mesmo suplício: percorrer o círculo em duas fileiras distintas, empurrando pesadas pedras, num esforço inútil, que reproduz em eterno o inútil esforço terreno de juntar ou esbanjar riquezas. Na descrição que Dante faz desse demônio, o que mais chama a atenção e até hoje constitui um mistério para os comentaristas são as palavras que ele repete com uma voz rouca: *Pape Satàn, pape Satàn aleppe* (VI, 1), a respeito das quais já se fizeram inúmeras hipóteses – que estaria avisando Lúcifer é uma delas – sem que nenhuma tenha sido considerada resolutiva.

O fato de Virgílio mandá-lo calar-se, chamando-o de *maladetto lupo!* (VI, 8), faz com que em algumas ilustrações a Pluto também sejam dadas feições de cão feroz. Mas a maioria dos comentaristas retoma no feroz Pluto as mesmas características daquela loba magérrima, símbolo da cobiça, que impede Dante de subir o monte, querendo livrar-se da *selva oscura* (I, 2). Não temos propriamente uma descrição, mas sobressai sua voz *chioccia* (VII, 3), que mais do que rouca eu diria 'cavernosa'. A altura descomunal é apontada através da analogia com o mastro de um navio, ao descrever a caída por terra da criatura após ter sido colocada em seu lugar pelas firmes palavras do mestre Virgílio:

> Quali dal vento le gonfiate vele
> caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,
> tal cadde a terra la fiera crudele. (VII, 13-15)[27]

E um demônio já presente na mitologia aparece quando Dante e Virgílio se aproximam do pântano *Stige*, o segundo rio infernal, no quinto círculo: é Flégias, barqueiro ele também, que vai transportar os dois até as muralhas de Dite. Costuma ser figurado no corpo de um velho, menos forte que Caronte, numa barca menos amedrontadora, mas personifica a ira dos pecadores imersos nas águas e na lama do

27 "Como as velas infladas do batel,/ que caem rotas, quando o mastro parte, assim tombou ao lado o monstro cruel" (p. 122).

pântano, dos quais é guardião. Segundo Graf:

> Il corpo di cui è provveduto il demonio Flegias è certo un corpo sottilissimo, non più pesante dell'aria entro a cui si muove, e in tutto simile all'ombra di Virgilio, giacché la barca con cui egli fa passare ai due poeti la palude degli iracondi sembra *carca* solo quando Dante vi entra. (Op. cit, p. 269)[28]

Se até esse ponto da viagem, todos os obstáculos colocados pelos demônios haviam sido superados pelo mestre Virgílio, dando a Dante uma sensação de segurança, a situação muda radicalmente diante dos diabos, aqueles *più di mille* (VIII, 82), que impedem aos viajantes a entrada pelo portão de Dite. E de nada servirão as tentativas de Virgílio de convencê-los a abrir passagem. Assim, a primeira multidão de diabos, cuja figuração costuma ser a mais conhecida: seres negros, dotados de chifres, asas de morcego, vai realmente constituir um obstáculo aparentemente intransponível e marca a passagem do alto para o baixo inferno; e já que no estatuto do inferno dantesco os pecados são mais graves à medida que se desce em direção ao centro da terra, passando as muralhas, deixam os pecadores da incontinência e encontram os da violência e os da malícia.

Da mesma forma que não há uma descrição detalhada dos seres citados, os versos de Dante não descrevem aqueles 'mais de mil diabos', a não ser como *dal ciel piovuti* (VIII, 83), aqueles que 'choveram do céu', na imagem de Dante, ou seja de lá foram precipitados por terem participado da rebelião. Sua característica principal é a *tracotanza* (VIII, 124), que pode ser traduzida por 'arrogância' e também como 'presunção', no sentido de que tentam se opor eternamente à vontade divina (Pasquini, 1998).

Enquanto não se resolve essa situação, outros seres demoníacos, retomados da mitologia grega, aparecem por cima das muralhas de Dite: as Erínias, ou Fúrias, Megera, Aleto e Tesífone, que convocam a mais conhecida das Górgones, Medusa – companheira mitológica de Euríale e Esteno:

> ver' l'altra torre a la cima rovente,
> dove in un punto furon dritte ratto
> tre furïe infernal di sangue tinte,
> che membra feminine avieno e atto,

---

28 "O corpo do demônio Flégias é por certo levíssimo, e não mais pesado que o ar que o envolve, em tudo parecido à sombra de Virgílio, já que a barca com a qual ele atravessa os dois poetas pelo pântano dos irados parece 'estar carregada' somente quando Dante nela entra."

e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte. (IX, 36-42)[29]

E tanto as Fúrias como Medusa mantêm aqui suas características: enlouquecer as primeiras, petrificar a segunda. Tanto que Virgílio alerta Dante para desviar o olhar e para certificar-se disso, põe-lhe as mãos sobre os olhos. Cria-se, pois, um impasse que será resolvido a partir da presença de um *messo celeste* (IX, 85 e seg.), o mensageiro divino, figurado como um anjo, o qual munido de uma vareta – varinha? – faz com que todos os diabos se calem e os portões se abram.

Esse momento é considerado crucial na viagem e é explicado alegoricamente pelo impasse em vida do pecador. Este busca se livrar do pecado e se depara com as tentações, que dificultam – os diabos, o rememorar das culpas, que enlouquece – as Fúrias e o desespero que petrifica – a Medusa. Forças demoníacas que podem pôr a perder uma viagem a caminho da salvação. E que precisam de uma intervenção divina que, assim como na viagem dantesca, faz toda a diferença.

O sétimo círculo, que pune diversas modalidades de violência, tem como seu guardião outro ser mitológico, o Minotauro, em sua dimensão demoníaca. É descrito por Dante:

e 'n sul a punta de la rotta lacca
l'infamia di Creti era distesa
che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi, sé stesso morse,
sí come quei cui l'ira dentro fiacca. (XII, 11-15)[30]

Do aspecto físico do Minotauro – que por vezes se encontra retratado como um homem com cabeça de touro, outras, um touro com cabeça humana – Dante não fala. Isto ocorre, talvez por ser um monstro presente no imaginário ocidental, e o poeta limita-se a descrever sua violência – corcoveando – ao ouvir as palavras de Virgílio que lhe relembram a derrota sofrida no labirinto.

Na primeira divisão do sétimo círculo são punidos os violentos contra o próximo, mergulhados no sangue fervente do rio *Flegetonte*,

29 "Em contemplar o torreão candente,/ onde, súbito, notei que se alteavam/ três fúrias infernais, de sangue tintas,/que aspecto e forma de mulher mostravam./ Hidras verdes ornavam-lhes as cintas,/ e na cabeça cada uma trazia/ um nó de serpes, pérfidas, famintas." (p. 136).

30 "e à orla daquele abismo, sobreerguida,/ eu vi de Creta a infâmia inominada,/ numa vaca postiça concebida;/ ao divisar-nos, em si mesma o dente/ cravou, presa de fúria desmedida." (p. 153).

o terceiro dos rios infernais. Além disso, os pecadores são guardados de perto pelos centauros, munidos de seus arcos, e prontos a flechar os pecadores que tentam de alguma forma aliviar o próprio tormento, expondo partes de seu corpo fora das águas 'quenterubras'. Nem todos os comentaristas estão de acordo que os centauros exerçam a dupla função de guardiões e torturadores, acrescendo o *contrapasso* daqueles que se mancharam com o sangue de suas vítimas. Diferentemente de Graf, que os coloca entre os demônios mitológicos, Pasquini considera mais o aspecto nitidamente guerreiro que eles assumem, em consonância com os exércitos e bandos dos tiranos, homicidas e predadores. O mesmo se pode dizer de Sermonti[31], que os considera *miliziani quadrupedi:*

> e tra 'l pie de la ripa ed essa, in traccia
> corrien centauri armati di saette,
> come solien nel mondo andare a caccia. (XII, 55-57)
> (...)
> Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
> saettando qual anima si svelle
> del sangue più che sua colpa sortille. (XII, 73-75)[32]

Continuando no sétimo círculo, na segunda divisão são punidos os suicidas e os dissipadores dos próprios bens, em duas modalidades diferentes de suplícios. Os primeiros são confinados em troncos de árvores e perdem a formatação do corpo humano por terem sido violentos contra si mesmos. Sua pena, como acontece em outros círculos, é exacerbada pelas Harpias, como demônios que despedaçam os galhos das árvores e se alimentam de suas folhas, causando dores às almas que lá estão confinadas. Os outros, os dissipadores, correm soltos por entre os arbustos e árvores, mas têm como suplício a perseguição das cadelas negras, que os estraçalham quando conseguem alcançá-los. Assim, mesmo sofrendo penas diferentes, as duas categorias de pecadores têm por característica perderem seus 'corpos', uns em função do suicídio, os outros pela dissipação dos bens.

As Harpias, apesar de manterem suas características mitológicas, são descritas nos versos dantescos, num primeiro momento em seu aspecto físico, depois em sua função de aumentar o tormento dos sui-

31 SERMONTI, Vittorio. L'Inferno di Dante, p. 224.

32 "Na praia, entre o fraguedo e a ampla abertura,/ um a um, os Centauros desfilavam,/ com setas, como quem caça procura." (p. 155). "São milhares, que afluindo, lado a lado,/ alvejam os que à tona vão subindo/ mais do que lhes faculta o seu pecado." (p. 156).

cidas:

> Ali hanno late, e colli e visi umani,
> piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
> fanno lamenti in su li alberi strani. (XIII, 13-15)
> (...)
> l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
> fanno dolore, e al dolor fenestra. (XIII, 101-2)[33]

Esta última é a descrição do próprio suplício feita por uma das almas aprisionada no tronco, a de Pier della Vigna. Já a narrativa que trata dos outros pecadores desse mesmo lugar, que inutilmente tentam fugir à própria pena, encontra-se alguns versos à frente:

> Di rietro a loro era la selva piena
> di nere cagne, bramose e correnti
> come veltri ch'uscisser di catena.
> In quel che s'appiattò miser li denti,
> e quel dilaceraro brano a brano;
> poi sen portar quelle membra dolenti. (XIII, 124-9)[34]

Nos comentários que percorri, existe coincidência em descrever as cadelas negras como elementos dinâmicos que se contrapõem às praticamente estáticas Harpias: o feminino alado e feroz. Não podemos deixar de lembrar que o diabo em forma de cão negro pertence ao zoomorfismo das visões dos anacoretas e as cenas de caça fazem parte do imaginário medieval, com seu misto de ritual e assassinato.

O próximo demônio a aparecer diante de Dante é o que guarda o círculo oitavo, chamado de *Malebolge*, as fossas do mal. Nesse círculo, subdividido em dez cavidades, são punidos os pecadores que usaram o agravante da malícia para praticar o mal. Gerião, um ser fantástico, em parte tirado da mitologia – o cruel rei morto por Hércules – e em parte saído da imaginação do autor, aparece vindo do fundo de um precipício, após ter sido convocado, misteriosamente, por Virgílio, que lhe ordena de levá-los ao fundo do abismo. Dante assim o descreve:

> La faccia sua era faccia d'uom giusto,
> tanto benigna avea di fuor la pelle,
> e d'un serpente tutto l'altro fusto;

33 "De asas largas, cabeça e rosto humanos,/ rudes garras aos pés, ventre emplumado,/ de dentre as ramas, recontavam danos." (p. 160).(...) "pascendo em suas folhas, fere-o a Harpia,/ e da ferida grita, doloroso." (p. 164).

34 "Um pouco atrás, no bosque se espalhando,/ vinham surgindo cães, feros, ardentes,/ como rafeiros as prisões deixando./ No que parou foram metendo os dentes,/ dilacerando-o, fibra a fibra, então;/ e partiram, co' os restos seus dolentes." (p. 165-6).

> due branche avea pilose insin l'ascelle;
> lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
> dipinti avea di nodi e di rottelle. (XVII, 10-15)[35]

Esse demônio gigantesco que preside as fossas do mal, resulta de um conjunto de elementos simbólicos, entrelaçando, nas palavras de Pasquini, *forme animali tra loro irriducibili (uomo-leone-serpente-scorpione), cioè mammiferi-rettili-aracnidi*[36], de modo a abarcar toda a ambigüidade da fraude que Gerião representa. A honestidade que esconde a malícia, e os animais peçonhentos ou considerados ardilosos que compõem o seu corpo, somados aos arabescos multicoloridos que o percorrem, criam aquele *fascino equivoco* de que nos fala Sermonti:

> dobbiamo registrare come il suo fascino equivoco non trasudi soltanto dalla finta onestà del viso, ma anche dalla bellezza autentica del corpo: insomma, come la frode, moralmente proditoria, irradi un sontuoso potenziale di seduzione, per non dire: il fascino dell'ambigüità. (SERMONTI, 2003, p. 311) [37]

Terminada a viagem, em descida espiralada, os dois viajantes se encontram no emaranhado de passagens e pontes que vão percorrer por sobre as fossas. Na primeira, vêem os diabos – dotados de chifres e com chicotes – que são descritos enquanto perseguem e chicoteiam os rufiões e sedutores:

> Di qua, di là, su per lo sasso tetro
> vidi demon cornuti con gran ferze,
> che li battien crudelmente di retro. (XVIII, 34-36)[38]

Na quinta fossa[39], mergulhados no piche fervente e borbulhante,

35 "Era o seu rosto como o do homem justo,/ qual benigno, por fora se apresenta,/ mas da víbora tendo o corpo angusto./ Peludas asas desde a axila ostenta,/ e pintados mostrava o peito e as costas,/ em que de manchas um mosaico assenta." (p. 189-90)

36 PASQUINI, E. Op. Cit. p. 193. "Formas animais irredutíveis entre si (homem-leão-serpente-escorpião), ou seja, mamíferos-répteis-aracnídeos."

37 "É preciso registrar que seu fascínio equívoco não transparece somente da falsa honestidade do rosto, mas também da beleza autêntica do corpo: em suma, como a fraude, moralmente traiçoeira, irradia um luxuoso potencial de sedução, para não dizer: o fascínio da ambigüidade."

38 "Aqui e ali, na arena diferente,/ vi corníferos demos, estalando/ o relho em suas costas, rijamente." (p. 197).

39 Nas fossas seguintes onde são punidos os aduladores, os simoníacos e os adivinhos, não há a presença explícita de diabos.

são punidos os corruptos e, mais especificamente, aqueles que prevaricaram, cometeram crime de peculato, fraudaram os cofres públicos. Nesse ponto da viagem acontece o encontro com os diabos que em parte se reveste de um caráter de farsa, em parte de perigo real para o viajante em carne e osso.

É onde Dante encontra o que costumo chamar de a 'gang' dos diabos. Com chefe e tudo. Os *Malebranche*, ou 'garras do mal', são os diabos descritos e citados com seus nomes e têm a função de fisgar com seus ganchos os corruptos que tentam a todo o momento fugir do suplício do piche fervente. Seu chefe é Malacoda, 'cauda do mal', e os demais membros são: Scarmiglione, o que ataca e transtorna, o tumultuador; Alichino, cujo nome parece vir de *Hallequin*, personagem diabólico na lenda medieval da caçada feroz; Calcabrina, nome que pode ter vindo do fato de andar pisando sem fazer barulho; Cagnazzo, ou grande cão feroz; Barbariccia, aquele com os cabelos e barba eriçados como as chamas; Libicocco, nome que pode ter sido formado pelos ventos *libeccio* e *scirocco*, os ventos quentes e úmidos; Draghignazzo, nome alusivo a dragão; Ciriatto, cujo nome tem ligação com *ciros*, porco selvagem, e é, de fato, descrito como portador de presas grandes; Graffiacane, aquele que arranha, o cão que fere com as garras; Farfarello, com possível origem em *farfanicchio*, diabrete; e, por fim, Rubicante: o vermelho, ou o irado. São eles os protagonistas de dois cantos (XXI e XXII) e de uma agitada *performance* infernal.

Segundo Graf, é possível fazer-se uma conexão entre os nomes que Dante concede aos diabos e as peças medievais dos Mistérios e das Sacras representações:

> I nomi che Dante dà a que' suoi demonii rimandano a Misteri e a Sacre Rappresentazioni, dove nomi consimili occorrono frequenti. Tali Misteri e tali Sacre Rappresentazioni sono, gli è vero, posteriori alla *Divina Commedia*; ma nulla vieta di credere che essi occorressero già in drammi più antichi, non pervenuti sino a noi. (GRAF, 2002, p. 291)[40]

Como se desenrola essa verdadeira farsa teatral? No momento

40 "Os nomes que Dante dá àqueles seus demônios remetem aos Mistérios e Sacras representações, nos quais nomes semelhantes ocorrem com freqüência. É verdade que esses Mistérios e Sacras representações são posteriores à *Divina Comédia*, mas nada impede que pensemos que já pudessem estar presentes em peças mais antigas, que não chegaram até nós."

em que um dos corruptos, o tal de Ciampolo de Navarra consegue sair da fossa de piche, os diabos correm em sua direção para espetá-lo com seus ganchos. Ele, no entanto, convence-os de que poderia chamar para fora outros comparsas e assim os diabos poderiam se divertir também com os outros e teriam mais prazer em atormentá-los. Os diabos ficam por alguns instantes indecisos, brigando entre si, e quando dois deles resolvem correr para pegar Ciampolo, este mergulha no piche e não se deixa alcançar por eles. Furiosos os dois se acusam mutuamente e, na tentativa de fincar os arpões no dorso de Ciampolo, engalfinham-se no ar, com seus ganchos e suas asas emaranhados, acabando por despencar no piche.

Graf chama a atenção para as lendas e peças populares em que o diabo faz papel de bobo e passa por ingênuo, enganado, aludindo à questão da presença de certa 'comicidade', de *demonio burlesco*. Mas ao mesmo tempo, como um saldo moral, o que se vê nesse episódio de intensa movimentação é a capacidade do corrupto de enganar inclusive os diabos com sua malícia, típica comprovação do mau uso da inteligência que rege os pecados das *Malebolge*.

A carga de comicidade e de agitação do canto se transforma numa situação de tensão, do momento em que os diabos voltam sua atenção para os dois viajantes, querendo talvez vingar neles a própria frustração. Não é o caso de ficar para ver o desenlace: Dante e Virgílio passam rapidamente para a fossa inferior, onde são punidos os hipócritas, sem a presença de diabos, embora ao falar com frei Catalano Virgílio perceba que foi enganado por Malacoda: o diabo mentiu ao dizer que uma ponte estava caída. E a ironia do frade colhe Virgílio de surpresa:

> E 'l frate: "Io udi' già dire a Bologna
> del diavolo vizi assai, tra' quali udi'
> ch'elli è bugiardo e padre di menzogna". (XXIII, 42-44)[41]

Considerando que Bolonha é nomeada por sua universidade – uma das primeiras da Europa – percebe-se como as palavras do frei ironizam o enganado por desconhecer a lábia do enganador.

Na fossa seguinte à dos hipócritas Dante e Virgílio presenciam uma quantidade incontável de serpentes de vários tamanhos, até com pequenas asas, como dragões, lagartos, e toda espécie de seres rastejantes e venenosos. Embora não haja uma entidade diabólica única, não podemos deixar de pensar, com Cousté que "do ponto de vista

41 "E o frade, então: "Já em Bolonha ouvira/ os vícios decantar dos renegados,/ impostores e maus, pais da mentira." (p. 237).

teológico e cosmogônico, a proto-encarnação do Diabo é a serpente ou – mais poderoso e mitológico ainda – o dragão, que é sua variante emblemática (Op. cit., p. 82). Assim, ao presenciarem os tormentos infligidos aos ladrões, se dão conta das dolorosas metamorfoses por que passam, 'como se fossem de cera quente', sendo ou incinerados ou continuamente roubados em sua forma humana pelas serpentes. Esse canto das metamorfoses é plasticamente único na obra de Dante e não foi por acaso que Machado de Assis o escolheu para sua tradução (*O Globo*, 1874). Reproduzir aqui toda a precisão das imagens que os versos de Dante constróem não será possível, mas segue a descrição de uma dessas cenas que ao mesmo tempo aterrorizaram e surpreenderam Dante, em que pecador e serpente vão amalgamando os corpos até que um se aproprie totalmente do corpo do outro:

> Insieme si rispuosero a tai norme,
> che 'l serpente la coda in forca fesse,
> e 'l feruto ristrinse insieme l'orme.
> Le gambe con le cosce seco stesse
> s'appicar sí, che 'n poco la giuntura
> non facea segno alcun che si paresse. (XXV, 103-108)
> (...)
> e la lingua, ch'avea unita e presta
> prima a parlar, si fende, e la forcuta
> ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta. (XXV, 133-35)[42]

Assim nos descreve Dante o homem que cai ao chão, já sem membros, ora serpente/ cobra, ora humana, que sai a caminhar. Ainda a respeito da serpente, afirma Papini que: "é também o único animal que pode formar por si mesmo um círculo, que pode conformar e encerrar a superfície do mundo dentro de um limite, que é precisamente aquilo que a inteligência faz."[43].

Continuando nossa descida, e deixando para outro momento o encontro com Ulisses, um dos episódios mais conhecidos e comentados da *Comédia*, o diabo reaparece, de forma indireta, no canto XXVII, quando os viajantes encontram a alma de Guido de Montefeltro, que conta sua história: a causa de se encontrar entre os maus conselheiros

---

42 "Intercambiaram-se ambos, claramente:/ os pés ia estreitando o condenado,/ e se fendia a cauda da serpente./ As pernas justapostas, lado a lado,/ se soldaram tão firmes, que à juntura/ vestígio algum podia ser notado./ (...) De um a língua unida ia-se abrindo,/ porém a da outra, que era bipartida,/ se entrecerrava, o fumo suprimindo." (p. 250-51).
43 Apud COUSTÉ; A. Op. Cit., 82.

(assim como Ulisses por causa de sua participação à trama do cavalo contra Tróia) e de como se deu o contraste entre São Francisco e o diabo. Guido havia sido um homem de armas, havia tido momentos de conflito com Roma, mas depois de uma reconciliação religiosa havia se tornado franciscano. Em decorrência disso, por ocasião de sua morte, São Francisco reivindicou sua alma para levá-la consigo ao Paraíso, mas se interpõe a sua ação o 'negro querubim', que começa a articular o seu discurso:

> Francesco venne poi, com' io fu' morto,
> per me; ma un de' neri cherubini
> li disse: "Non portar; non mi far torto.
> Venir se ne dee giù tra' miei meschini
> perché diede 'l consiglio frodolente,
> dal quale in qua stato li sono a' crini;
> ch'assolver non si può chi non si pente,
> né pentere e volere insieme puossi
> per la contradizion che nol consente" (XXVII, 112-20)[44]

E o diabo continua a relatar a São Francisco, como numa peça teatral, de que modo o pecador se deixou enganar pelo papa Bonifácio VIII, que em troca da remissão dos pecados de Guido quis saber dele a maneira de romper as defesas de um inimigo seu que não havia conseguido derrotar. Assim o diabo argumenta que não é possível 'cometer o ato e dele arrepender-se ao mesmo tempo', por ser 'uma contradição'. E surpreende Guido ao levá-lo ao inferno:

> Oh me dolente! come mi riscossi
> quando mi prese dicendomi: "Forse
> tu non pensavi ch'io löico fossi!" (XXVII, 121-23)[45]

Na verdade, Guido confiou na falsa absolvição do papa e ficou tranqüilo, e foi isso que o diabo, na sua esperteza, apontou: a falta de arrependimento, que configura a morte no pecado. Com essa demons-

44 "Quando Francisco, ao meu final alento,/ foi minha alma buscar, penalizado,/ um anjo mau bradou-lhe: - Eia, um momento!/ Este é meu, e não pode ser levado!/ Dês que o conselho deu, indignamente,/ seguro o trago à unha, bem fisgado!/ Só se perdoa a quem remorso sente./ E ser contrito e o mal ir praticando,/ pela contradição não se consente." (p. 265-66).

45 "Ai de mim! De pavor fiquei chorando,/ quando me ergueu e disse: - Quem diria/ que eu fosse com tal lógica arrazoando!" (p. 266).

tração de lógica, o diabo conseguiu levar Guido para o inferno. No comentário de Graf, aqui parece que Dante autor se esqueceu do estatuto infernal no que concerne às almas destinadas ao inferno, ou seja, que se reúnem todas à margem do rio Aqueronte, para atravessá-lo na barca de Caronte. Nesse caso, parece que as crenças de seu tempo falaram mais alto que a reprodução do mito, presente também em Virgílio.

Prosseguindo a viagem, na nona fossa os diabos estão presentes: mutilam com espadas pontiagudas os pecadores punidos por terem sido fomentadores de discórdia ou terem propiciado algum cisma (ali se encontram Maomé e Ali). Membros são cortados, vísceras saem de feridas abertas e no clímax da narrativa, Bertrand de Born conversa com os viajantes segurando com o braço sua cabeça decapitada.

Na última das fossas, a décima, são punidos os falsários, os alquimistas, os mentirosos, todos eles vítimas de doenças que deixam alguns quase imobilizados, a outros causam acessos de raiva incontrolável, mas brigam entre si, sem que os diabos intervenham ou mesmo se mostrem por ali.

Continuando a descida, um outro obstáculo se apresenta na forma de um poço profundo ocupado pelos gigantes acorrentados. Não se configuram, propriamente como entidades demoníacas, mas representam a punição da soberba e da força bruta. E de certa forma a ligação gigante-demônio estava presente no imaginário medieval, como aponta Graf:

> Demonii appunto erano, secondo un'antica opinione, i giganti nati dal commercio degli angeli e delle figlie degli uomini; giganti nerissimi trova Carlo il Grosso nell'Inferno da lui veduto, intesi ad accendere ogni maniera di fuochi; nelle Chansons de geste, i giganti sono spesso considerati come diavoli venuti fuor dall'Inferno, o come figli di diavoli. (Op. Cit., p 267)[46] .

De qualquer modo, eles estão acorrentados – menos Anteu – e remetem à mitológica vitória de Zeus contra os Titãs. Dentre os gigantes, o mais conhecido é Nembrot, que aparece em *Gênesis*, no episódio da Torre de Babel e, de fato, é reconhecido na sua fala que, incompre-

46 Demônios eram, segundo uma antiga crença, os gigantes nascidos do comércio dos anjos e das filhas dos homens; gigantes nigérrimos encontra Carlos, o Grande, no Inferno visto por ele, e estavam entretidos em acender todo tipo de fogos; nas Canções de Gesta, os gigantes são freqüentemente considerados diabos saídos do Inferno, ou como filhos de diabos.

ensível, reproduz a confusão das línguas:

> "Raphèl maí amècche zabí almi",
> cominciò a gridar la fiera bocca,
> cui non si convenia piú dolci salmi. (XXXI, 67)[47]

Finalmente, depois de terem sido transportados ao último círculo do Inferno pela mão do gigante Anteu, Vírgilio e Dante encontram-se nas águas congeladas do último rio infernal, o Cocito. No gelo, são punidos os traidores, considerados os piores pecadores, pois com a utilização da inteligência para o mal, fraudam as pessoas com quem têm uma relação de confiança ou proximidade. Esses pecadores encontram-se presos no gelo em maior ou menor proporção, de acordo com a zona do círculo em que se encontram.

E aqui novamente, apesar de Dante não enxergar nenhum demônio, os pecadores os tornam presentes ao contarem suas histórias. É o caso de frei Alberigo, que segundo se contava, fingiu fazer as pazes com dois parentes, e para tal convidou-os a sua casa; findo o almoço, no entanto, fez seus servos consumarem a cilada, assassinando-os. E esse personagem conta a Dante que tão logo fez o ato da traição, sua alma foi para o inferno e o diabo ocupou seu corpo na terra, continuando a regê-lo em seu quotidiano:

> sappie che, tosto che l'anima trade,
> come fec'io, il corpo suo l'è tolto
> da un demonio, che poscia il governa
> mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto.
> Ella ruina in sí fatta cisterna;
> e forse pare ancor lo corpo suso
> de l'ombra che di qua dietro mi verna. (XXXIII, 129-35)[48]

O mesmo acontece com outro personagem do qual fala o frei: o genovês Branca Doria, cuja alma Dante não acredita que possa estar presa no gelo do Cocito, pois não lhe resulta a morte daquele que *mangia e bee e dorme e veste panni* (XXXIII, 141), come, bebe, dorme e se veste, continua aparentemente vivendo no mundo terreno.

---

47 "Raphèl maí amech zábi almos/ – grasnou, então, abrindo a boca aflita,/ sem poder modular mais doces salmos." (p. 293).

48 "sabe que quando um trai, incontinenti/ pode um demônio por ali se achando/ no corpo entrar-lhe, que, pois, o tolera, e até à morte irá movimentando./ A alma recai nesta cisterna fera;/ talvez esteja lá o corpo a andar/ deste que ao lado vês, e desespera." (p. 313)

O que hoje os efeitos especiais banalizaram já estava presente nas experiências assustadoras relatadas nas narrativas dos anacoretas, e posteriormente nas reflexões medievais, inclusive de São Tomás, como afirma Cousté:

> Vários séculos depois o eminente São Tomás de Aquino aduziria uma nova complicação: para ele, os demônios não possuem um corpo material, mas podem apropriar-se do de homens e mulheres vivos. Outros autores menos ilustres propagaram também o rumor de que os demônios não tinham o poder de tomar conta do corpo de um ser vivo, mas que podiam, sim, fazê-lo com um cadáver recente; outros ainda acham que eles preferem os corpos em decomposição, e daí o hediondo e repulsivo de seu aspecto. (Op. Cit, p. 34)

E de certa forma, retomando essa tradição, Graf se refere à possibilidade do diabo que toma conta dos corpos quando diz que "il demonio può invadere il corpo umano e produrre in esso turbazioni simili a quelle che arrecano certi morbi; può inoltre animare i corpi morti e dar loro tutte le apparenze e gli atti della vita." 49 (Op. Cit., p. 279)

Dante autor não nos poupa demônios e Dante personagem não pode deixar de se horrorizar a todo o momento ao longo de sua viagem pelo castigo eterno daqueles que são destinados ao inferno. Mas a viagem infernal está chegando ao fim, e no gelo está fincado Lúcifer, que aparece de longe como um enorme moinho de vento, pois o mover-se de suas asas de morcego lembra o moto de gigantescas pás, par di lungi um molin che 'l vento gira (XXXIV, 6). Lúcifer, lo 'mperador del doloroso regno (id., 28), que aparece colossal, se comparado aos gigantes, provoca em Dante uma reflexão que remete ao seu anterior status de Serafim:

> S'el fu si bel com' elli è ora brutto,
> e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
> ben dee da lui procedere ogne lutto. (XXXIV, 34-36)[50]

Esse terceto por si só mereceria considerações à parte porque nosso autor em seu magistral sintetismo aí colocou três questões que

49 O diabo pode invadir o corpo humano e produzir nele os incômodos similares aos de algumas doenças; pode, além disso, animar os corpos mortos e dar a eles todas as aparências e os sinais da vida.

50 "Se foi tão belo quanto agora é hirsuto,/ e se contra o Criador se ergueu, furente,/ é natural que engedre a dor, o luto." (p. 316).

a Teologia ainda discute e a Teopoética reencontra em seu caminho. Em primeiro lugar, a questão da queda dos anjos, com Lúcifer à frente; em segundo, o tipo de pecado cometido, com ênfase à soberba, e, em decorrência disso, o fato que dele, Lúcifer, deve proceder todo o mal, o que nos levaria a percorrer outros labirintos. Mais seguro neste momento será enfatizar, seguindo o exemplo dos comentaristas, o primeiro dos pensamentos de Dante na presença do monstruoso imperador do inferno, e repensá-lo, como faz Papini: *Dante, dunque, è dominato dalle immagini di ció che Lucífero fu in principio più che dalla sua spaventosa figura presente: pensa alla sua stupenda bellezza, alla nobiltà della sua prima natura, alla sua superiorità sopra tutti gli altri esseri creati*.[51] (PAPINI, 1954, p. 300)

Poderíamos também pensar por um segundo, seguindo outros preceitos, na possibilidade de Lúcifer vir a ser 'perdoado' no final dos tempos. Mas isso romperia com a estrutura já exposta nos dizeres da porta: o inferno e tudo e todos os que o habitam estão sob a insígnia da eternidade. E Dante será lembrado por muitos condenados ao longo do percurso infernal que após o Juízo Final muitas das penas serão exacerbadas, sem vislumbre de perdão.

Retomando, sob outro aspecto, os dizeres da porta, pode-se perceber que na antítese das três pessoas da Trindade lá nomeadas estão, presas em uma só cabeça, as três caras de Lúcifer: a da frente – vermelha – opõe o ódio ao divino amor do Espírito Santo; a da direita – branco-amarela – símbolo da ignorância, se opõe à divina sabedoria do Filho e a da esquerda – negra – se opõe, representando a impotência, à divina potência do Pai. Às asas luminescentes e translúcidas, se opõem as seis asas de morcego, opacas e opressivas, naquele mecânico movimento congelante.

Três traidores terminam as noites de sua "segunda morte" eternamente mastigados nas bocas de Lúcifer: Judas, traidor de Cristo, da Igreja, na boca da frente, cumpre sua pena somente com parte do corpo para fora, esperneando sem cessar – faz lembrar os simoníacos da terceira fossa –, à mercê das garras afiadas que lhe arrancam a pele; Bruto e Cássio, traidores de César, e ,por extensão, do Império, nas outras duas bocas, com o tronco para fora e a parte inferior dentro das bocas que os mastigam.

---

51 "Dante, pois, mais do que pela sua figura presente, é dominado pelas imagens do que Lúcifer foi no início, e pensa em sua extraordinária beleza, à nobreza de sua primeira essência, a sua superioridade em relação a todos os outros seres criados."

Mas Lúcifer, longe de emitir qualquer som diabólico, satanicamente chora, e esse pranto que mina de seus seis olhos escorre por seus três queixos e cai misturado à baba sangrenta:

> Con sei occhi piangea, e per tre menti
> gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
> Da ogne bocca dirompea co' denti
> un peccatore, a guisa di maciulla,
> sí che tre ne facea sí dolenti. (XXXIV, 53-57)[52]

O impacto dessa figura monstruosa e ao mesmo tempo impotente poria por si só um fim à visão fantástica do inferno, mas a razão personalizada no guia Virgílio diz a Dante que é hora de prosseguir. Mais uma humilhação para o pobre diabo! No emaranhado de pelos de seu corpo, os viajantes vão ter um suporte que lhe serve de escada e desse modo descem um tanto, até encontrarem, já do outro lado da terra o caminho subterrâneo que os levará ao Purgatório.

Nosso olhar e nossa imaginação que já presenciaram outros demônios, não podem deixar de passar por certa frustração pela quase imobilidade desse imperador sem fala e sem ação. Mas o que teria Lúcifer para falar, para fazer nesse momento? Não estaria guardando sua fala e sua *perfomance* para os séculos mais próximos de nós? Outros finais surgirão. E novamente haverá belzebus, demônios, satanases e diabos povoando de negro novas páginas, o que nenhuma inquisição poderá impedir.

De qualquer modo, é da viagem que Dante realizou que trata a *Divina Comédia*. E no âmbito dessa ficção que se faz verdade a cada nova leitura, podemos realmente afirmar e confirmar que lugar de diabo é no Inferno de Dante!

Referências

ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia – Inferno**. Notas e comentários de Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Torino: Garzanti, 1998, vol. I.

_______________ **Divina Commedia – Inferno**. Notas e comentários de Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Itália, 1986, vol. I.

---

52 "dos seis olhos um pranto permanente/ nascia e aos três queixos lhe tombava./ Em cada boca triturava a dente,/ como a espadela ao linho, um condenado;/ as três eu via simultaneamente". (p. 317).

_______________. **A Divina Comédia**. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-EDUSP, 1976.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo.** Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

GRAF, Arturo. "Demonologia dantesca". In: **Miti, leggende e superstizioni de medio evo.** Milano: Paravia Bruno Mondadori, 2002.

MESSADIÉ, Gerald. **História Geral do Diabo.** Tradução de Alda Sophie Vinga. Mem Martins: Europa-América, 2001.

PAPINI, Giovanni. **Il Diavolo**. Firenze: Vallecchi, 1954.

SERMONTI, Vittorio. **L' Inferno di Dante.** Milano: Rizzoli, 2003.

Jó, que o tentou?
A Onipotência em meio à tempestade contra o verme humano esmagado e rastejante

Salma Ferraz

Jó, que o tentou?
A Onipotência em meio à tempestade contra o verme humano esmagado e rastejante

Salma Ferraz

FERRAZ, Salma Ferraz* (UFSC)

Resumo: O presente artigo pretende discutir alguns aspectos do polêmico Livro de Jó, do *Antigo Testamento*: quem tentou realmente Jó? Quem foi tentado no Livro de Jó? Quem é o vencedor e quem é o perdedor no livro de Jó? Como Camões, Miguel Torga e Saramago vêem o drama do sofrimento de Jó?

Palavras-chave: *Antigo Testamento*; Livro de Jó; Deus e o Diabo; Teologia e Literatura; tentação.

Summary: This article discusses some aspects of the Book of Job, one of the most controversial texts in the Old Testament. Some questions asked are: who really tempted Job? Who is tempted in the Book of Job? Who wins and who loses the wager which composes the book? How do authors such as Camões, Miguel Torga and Saramago engage the drama of Job's suffering?

Keywords: *Old Testament*; Book of Job; God and the Devil; Theology and Literature; temptation.

* Profª Adjunta de Literatura Portuguesa no Departamento de Língua e Literaturas Vernáculas (DLLV) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Membro da Associação Latino Americana de Literatura e Teologia (ALALITE); Coordenadora do Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura (Nutel), com sede na UFSC. E-mail: salmaferraz@gmail.com

1. Jó: a teologia do sofrimento

O Livro de Jó é um dos livros mais sensivelmente filosóficos de todo o *Antigo Testamento* porque tenta responder a uma difícil pergunta: afinal, quem é o responsável pela existência do mal? Trata-se na realidade de uma espécie de *big brother* celestial. Deus provoca Satanás – o qual nesse livro é identificado como "um dos filhos de Deus" que freqüentava o céu com muita intimidade e liberdade - para uma disputa, na qual os dois observariam tudo do camarote. Jung, em *Resposta a Jó* (2001, p. 16), afirma que "Satanás talvez seja um dos olhos de Deus que *perambula sem rumo certo pela terra*". Jó vai duas vezes para o *paredão* sem clemência alguma. Na primeira, Deus permite que Satanás tire tudo que ele tem: fazendas, filhos, servos, bens, e Jó vence o Diabo. Não satisfeito, Deus pela segunda vez o envia para a beira do abismo e permite que Satanás toque em sua carne, mas Jó não renega a Deus e triunfa novamente. A alma de Jó é oferecida numa bandeja para Satanás, há um pacto entre Deus e Satanás, e não seria exagero dizer que o mito de Fausto, muito antes de Marlowe, Shakespeare, Goethe, Tomas Mann, Paul Valéry, Guimarães Rosa, nasceu aqui, com uma diferença: Jó não sabia de pacto algum.

Dezenas de livros e teses já foram escritas sobre Jó e a partir delas nos permitimos fazer algumas considerações. O Livro de Jó consiste em uma *teologia do sofrimento,* pois nele, pela primeira vez, o caráter e a justiça de Deus são questionados por um pobre mortal que sofre muito além de suas forças. Em verdade o confronto não se dá entre Satanás e Jó, mas sim entre Deus e Jó, uma vez que Satanás é apenas um instrumento para realizar a vontade de Deus. Aqui se acentua o caráter destrutivo de Javé. Jó questiona a justiça divina e Deus não responde ao que ele pergunta, considera isso uma ousadia, sente-se embaraçado e o esmaga, mostrando não sua justiça, mas seu poder, com discurso arrasador.

Se Deus era onisciente, por que provocou Satanás? Afinal, nem este pode ser tentado além do que pode resistir... Retomamos nossa idéia, anteriormente já exposta: essa aposta funda o pacto e o mito de Fausto, enfim, revela-nos um mundo regido por dois deuses orgulhosos, e a partir daí o caráter nada santo do Senhor Deus.

Com o desenvolvimento dos estudos comparados entre Teologia e Literatura, muito se tem escrito sobre Deus, Madalena e o Diabo como personagens literários, sem desconsiderar a importância destes

no campo da Teologia. Jó não poderia ficar de fora. Também sobre ele, um dos mais instigantes personagens da *Bíblia*, muito se tem escrito. Iniciemos nossas considerações com Jack Miles que, em seu livro *Deus, uma Biografia,* dedica o capítulo *Confronto* para tratar da epopéia de Jó.

2. Deus: o grande tentador e perdedor

Quando inicia seu livro, no qual faz uma leitura pós-crítica ou pós- moderna dos elementos míticos, ficcionais e históricos da *Bíblia*, Miles (1997, p. 17) já adverte: "É estranho dizer, mas Deus não é nenhum santo." E é justamente isso que o autor tentará provar no capítulo dedicado a analisar o Livro de Jó. Miles cita Frost, para quem Jó se emancipa de Deus, e Willian Safire, que denomina Jó de *primeiro dissidente.* Enumeraremos a seguir as várias teses defendidas por Miles acerca do livro de Jó (Miles, 1997, p. 341- 368):

> 1) O que se questiona fundamentalmente no livro não é questão do pacto, mas sim o verdadeiro caráter de Deus;
>
> 2) O livro do Jó constitui uma genuína *teologia do sofrimento*;
>
> 3) O livro revela o lado obscuro do caráter de Deus, o lado demoníaco, perverso e destrutivo de sua personalidade;
>
> 4)O embaraço de Deus diante do sofrimento e das perguntas de Jó;
>
> 5)A justiça distributiva de Deus (os bons são recompensados e os maus são punidos) não funciona para Jó;
>
> 6)Deus considera uma ousadia de Jó pedir satisfação das atitudes divinas, e por isto no meio do redemoinho se enfurece;
>
> 7) Se Gênesis revela o lado criador de Javé, o livro de Jó revela seu lado destruidor – portanto o caráter de Deus é ambivalente;
>
> 8) Deus é uma presa fácil para Satanás;
>
> 9) O discurso de Deus é ineficaz, já que Jó quer saber sobre a justiça divina e Deus responde mostrando sua força e poder;

> 10) É o Diabo que determina as ações de Deus, Deus não se arrepende explicitamente de suas atitudes, mas ao devolver em dobro os bens de Jó fica implícita uma certa (re)compensação e um certo arrependimento;
>
> 11) Na realidade Deus não vence a aposta, mas desiste dela.

Para Miles (1997, p. 346), "apostar faz parte do esporte, **e o Senhor foi tentado a fazer uma aposta com o inimigo da humanidade** [...] Para nós basta saber que o Senhor foi suscetível às sugestões de um ser celestial hostil ao ser humano."[53] Assim, conforme esse autor o grande tentado não é Jó, mas sim Deus e, o grande tentador não é Satanás, mas Deus. Deus se transforma em tentado e tentador. Deus se deixa tentar por Satanás, Deus cai em sua armadilha e passa a abusar de Jó. Para o crítico, provocado por um ser demoníaco o lado demoníaco do Senhor aflora de uma maneira espantosa e Deus se torna muito mais um adversário do homem que o próprio Satanás.

Não satisfeito com o tempo normal da *partida*, na qual Jó vence, Deus aceita a prorrogação. Deus cai na armadilha do *Adversário* duas vezes. Acrescentamos que talvez Deus fosse à decisão por pênaltis se necessário. Para Miles,

> O mundo em que ele (autor do livro de Jó) imagina Jó sofrendo é **um mundo governado por um deus que faz apostas com o demônio, manipulado e controlado por um demônio**. O lado demoníaco do Senhor Deus, que nunca esteve ausente, tem, de repente, um aliado demoníaco. (Miles, 1997, p. 347).

Miles alerta para o fato de que a tradição transformou o empate retórico entre Jó e Deus, numa desequilibrada vitória do Senhor, mas ressalta que esta vitória vem no pior momento, quando o Senhor é parceiro num jogo com o Diabo. Para o crítico, esta vitória é uma derrota. Termina suas considerações afirmando que Jó é inocente e não tem do que se arrepender. Deus sim tem do que se arrepender, já que foi longe demais ao se deixar, por orgulho, tentar por Satanás e abusar da paciência de Jó. Jó queria o Deus justo e não o Deus trovejador. O silêncio de Jó condena Deus. Miles afirma ainda que "[...] o diabo é personagem deste livro, personagem em cujas mãos o Senhor entregou o corpo de Jó, **ao mesmo tempo entregando-se a si mesmo nas garras morais**

53 Todos os negritos das citações são de autoria da articulista.

do Diabo." (Miles, 1997, p. 361).

O crítico termina esclarecendo que a inocência de Deus nunca mais será a mesma depois de Jó.

3. O bingo celestial

O escritor argentino Alejandro Maciel corrobora o pensamento de Miles em seu artigo, misto de crítica e ficção, intitulado *Job, o la depravación de La Justicia* (2007). Maciel afirma que em Jó a observação das leis divinas não lhe garantiu uma vida ditosa, pelo contrário, em seu caso, essa observação mais do que correta das leis funcionou como uma armadilha, já que justamente isto proporcionou uma aposta entre Deus e o Diabo. A seguir apresentamos as principais colocações de Maciel:

> 1) É muito estranho que a criatura perversa entre tranquilamente nos céus e faça apostas, negocie com o Altíssimo;
>
> 2) Satanás é identificado com um dos filhos de Deus, e tinha franco acesso aos céus, este ambiente lhe era familiar;
>
> 3) Parece que a disputa no céu é eterna[54];
>
> 4) Deus e o Diabo jogam um jogo de azar, esclareça-se: de azar para Jó. (Maciel, 2007. http://alebovino.blogspot.com)

Citando Maciel,

> Pero de repente leemos el Livro de Job donde **Satanás y Yaveh apuestan como se estubiesen em el bingo y no em um livro edificante**. Si hay algo que se opone a la idea de ordem es la idéia de azar y **para nuestra perplejidad en el cielo ordenado también cuenta el azar**. (Maciel, 2007).

Para Maciel, se alguém leu Deus, este alguém foi Jó, e no livro deste a justiça divina é completamente depravada, pois Deus aceita jogar um jogo de azar com Satanás e Jó é o mais azarado de todos os

54 Maciel aponta ainda que "Se Cristo es Dios como afirmam los trinitaristas, la apuesta vuelve a repetirse en el desierto... A quién ofrece el poder temporal sobre la Tierra Don Satanás? A um hombre, abusando de su codicia desmesurada? A Dios, que ya lo tiene? Ignora que Cristo es Dios?..." (Maciel, 2008).

homens da face da terra. Alberto Cousté, em sua *Biografia do Diabo* (1996, p. 158) complementa as idéias de Maciel ao apontar que Jeová não aparece surpreso com a presença de Satanás, pelo contrário, constata uma extrema familiaridade entre os dois, companheiros de antigos e futuros tempos. Aponta o papel explícito do Diabo como Coadjutor divino e que seu papel é muito mais importante do que a degradação que o Cristianismo operou sobre sua imagem.

4. Satã – um revisor de Deus

A vida do italiano Giovanni Papini (1881 - 1956) nos revela a trajetória de um dos intelectuais mais polêmicos e contraditórios de seu tempo, tendo ele participado de diatribes de toda sorte, sido excomungado e tido dois livros no *Index* do Vaticano, e concluído seus dias, em 1956, como um católico devoto. Foi jornalista, crítico, teólogo à sua maneira, poeta e novelista. Seu livro *O Diabo* foi tema de grandes discussões e controvérsias. Esse livro, publicado em 1953, apresenta na contracapa o subtítulo *Apontamentos para uma futura Diabologia.* Em sua obra, Papini elabora uma espécie de *Summa Diabológica.* Entre tantas outras idéias polêmicas, defende o *Anjo Fulminante,* afirma que os cristãos nunca foram cristãos para com Lúcifer e que se o sacrifício de Jesus tivesse sido realmente suficiente, Lúcifer estaria perdoado. Sobre o livro de Jó defende o que ele denomina de três verdades:

> 1) Deus, na Sua infinita misericórdia conservava uma paterna indulgência a Lúcifer;
>
> 2) Satã agia, num certo sentido, **como inspector, *revisor* de Deus em meio dos homens e que Deus escutava benignamente os seus relatos, os seus juízos, as suas acusações**[55];
>
> 3) [...] o Senhor estava pronto, em determinados casos, a conceder a Satã poderes iguais aos seus: *tudo o que é possível está em teu poder.* É um privilégio enorme, que o Pai concedeu só ao Filho quanto este encarnou na Terra. (Papini, 1953, p. 80-81).

No meio de seu livro, Papini afirma ainda que o Diabo é uma espécie de Anti-Deus, e se Deus se define como *Eu sou o que sou*, o Diabo deveria definir-se como *Eu sou o que não sou*. *Eu sou o nada que sou*.

---

55 Negrito nosso e itálico do autor na palavra *revisor*.

(Papini, 1953, p. 86-87).

5. Jung e sua *Resposta a Jó*: a onipotência contra o verme humano semi-esmagado

Não poderíamos passar por Jó sem analisar Carl Gustav Jung e sua *Resposta a Jó* (2001). Já na introdução o autor adverte que o Livro de Jó pode reduzir o leitor a pedaços, alerta para o caráter inefável, transcendente e metafísico da Fé, do *Numinoso*, do *mistério tremendo*, e que estes fundamentos emocionais são inacessíveis à razão crítica. Esclarece que analisa Jó do ponto de vista de um médico que perscruta as profundezas da alma humana, portanto analisa o enredo subjetiva e emocionalmente. Elencamos a seguir suas principais teses sobre Jó:

1) Deus, colérico e ciumento, mostra-se excessivo em suas emoções, portanto amoral e selvagem;

2) Jó é aniquilado e transforma-se não mais num homem, mas num verme rastejante;

3) O Deus de Jó não se preocupa com julgamentos morais, possui os atributos do bem e do mal, parece mais um Deus grego do que hebraico, e está preocupado com poder e não com justiça;

4) Deus em Jó não gosta de críticas;

5) Javé cede às tentações de Satanás com espantosa facilidade, deixa-se aliciar por Satanás, mostrando-se inseguro em relação à fidelidade de Jó;

6) São completamente obscuros os reais motivos que levaram Deus a fazer uma aposta com o Satanás;

7) O estreito parentesco existente de Deus e do Diabo;

8) Deus dependendo da opinião de um mísero vaso de terra: o humano Jó;

9) A batalha é monstruosamente desproporcional: a onipotência em meio à tempestade contra o verme humano esmagado e rastejante;

10) Jó foi submetido a um ato de violência sobre-humana;

11) Ao final do episódio Jó passa a conhecer Deus

mais do que Deus;

12) Jó é um espelho cruel para Deus;

13) Não é Satanás quem perde a aposta, não é Deus quem vence, é Jó quem derrota Deus;

14) Deus precisa da opinião de Jó sobre ele, precisa que Jó reconheça seu poder, e esta importância dada a Jó o transforma quase num deus, pois Jó é elevado à condição de juiz da divindade;

15) Deus, ao humilhar Jó, o exalta, e Jó, ao exaltar Deus, o humilha. (Jung, 2001)

6. Pó e cinza contra um Deus cósmico

Moshe Greenberg, no capítulo intitulado *Jó*, do livro *Guia Literário da Bíblia* (1997) afirma que Jó, ao mesmo tempo paciente e impaciente, é o porta-voz de todos os desgraçados da terra. Primeiramente analisa Jó do ponto de vista estrutural: a narrativa poética, a prosa e a poesia, o monólogo interior, os diálogos, a ironia e o sarcasmo dos discursos de Jó. Depois parte para a análise da temática do livro, e explora as seguintes questões:

1) Os sofrimentos de Jó resultam de uma aposta e ele não entende por que está sofrendo;

2) A completa falha da chamada *justiça distributiva* de Deus, já que aqui os bons não são recompensados, pelo contrário, sofrem além do humanamente possível;

3) A linguagem é carregada de termos jurídicos e parece que Jó, Deus e Satanás se encontram num tribunal;

4) A assombrosa e desnecessária exibição de força por parte de Deus;

5) Os amigos de Jó são rabugentos, querem que ele peça perdão a Deus, e isto multiplica os sofrimentos de Jó;

6) O sarcasmo, a cólera, a lamentação e o desespero se alternam e se mesclam no discurso de Jó;

7) Jó reivindica a justiça divina e Deus mostra-lhe sua força;

> 8) Deus caprichosamente molesta Jó;
>
> 9) Jó sofre tanto que se transforma num bipolar, seus discursos vão da euforia extrema ao clímax da depressão;
>
> 10) Em seus imensos solilóquios, Jó quer saber onde está a sabedoria divina e não obtém resposta;
>
> 11) Ocorre no livro de Jó uma aliança às avessas, é o homem acusando Deus e não mais Deus acusando Israel;
>
> 12) Jó quer que o litigante Deus apresente uma nota de acusação contra ele;
>
> 13) Quando Deus fala, se defende;
>
> 14) No discurso de Deus, diferentemente do que aparece em Gênesis, o homem é um mero detalhe da criação, apenas uma criatura em meio a tantas outras, e ao fazer isto o autor do livro rejeita o caráter antropocêntrico do restante do *Velho Testamento*;
>
> 15) Em seu discurso Deus aponta a impotência, a ignorância de Jó, que como um verme não pode questionar Deus nem o caráter exótico de toda criação;
>
> 16) O que fica claro no discurso divino é que nenhum homem pode entender Deus, já que ele é inescrutável (Greenberg, 1997, p. 305-326).

Greenberg termina sua análise afirmando que Jó é pó e cinza, e Deus é cósmico, inescrutável e imperscrutável.

7. Jó na Literatura Portuguesa: Camões, Miguel Torga e Saramago

O primeiro poeta português a mencionar Jó em seus poemas foi o grande vate Camões (1520-1580), escritor de *Os Lusíadas* e de centenas de sonetos, além de vasta obra teatral. Mantendo constante diálogo com a *Bíblia* em vários de seus sonetos, reapropriou-se da matéria bíblica, quer fosse parodiando, quer fosse dando uma nova luz ao episódio bíblico e, assim, Camões não poderia ter deixado Jó de fora de sua lírica, conforme podemos observar no soneto a seguir, tipo de

poema com forma fixa[56] que se caracteriza pela extrema concisão:

> O dia em que nasci moura e pereça,
> Não o queira jamais o tempo dar;
> Não torne mais ao Mundo, e, se tornar,
> Eclipse nesse passo o Sol padeça.
>
> A luz lhe falte, o Sol se [lhe] escureça,
> Mostre o Mundo sinais de se acabar,
> Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
> A mãe ao próprio filho não conheça.
>
> As pessoas pasmadas, de ignorantes,
> As lágrimas no rosto, a cor perdida,
> Cuidem que o mundo já se destruiu.
>
> Ó gente temerosa, não te espantes,
> Que este dia deitou ao Mundo a vida
> Mais desgraçada que jamais se viu!
> (Camões, 1980, p. 84)

Camões cita textualmente, no primeiro verso do Soneto, a primeira frase do discurso bíblico de Jó, capítulo 3, versículo 3: *Pereça o dia em que nasci*. A respeito dessa intertextualidade, Vitor M. Aguiar e Silva, em sua obra *Maneirismo e Barroco na poesia Lírica Portuguesa* (1971, p. 275), afirma que "nenhum poeta, porém, logrou exprimir como Camões os paradoxos da dor que explode em gritos, a angústia de uma existência despedaçada, a melancolia de um viver sem lume de esperança." E quem mais Camões poderia tomar como exemplo de dor e angústia do que Jó? O soneto sintetiza o discurso desesperado daquele que teve *a vida mais desgraçada que jamais se viu.*

Miguel Torga[57] (1907-1995), pseudônimo de Adolfo Correia Rocha, foi um dos grandes escritores portugueses do século XX. Estudou em seminário, tinha familiaridade com os textos bíblicos e acabou se formando em medicina. Colaborou na *Revista Presença*, que agregava

56 Apresenta 14 versos, sendo 2 estrofes de quatro versos (quartetos) e 2 estrofes de 3 versos (tercetos). Esta é a forma do soneto italiano/petrarquiano.

57 Adolfo Correia Rocha autodefine-se pelo pseudônimo que criou, "Miguel" e "Torga". Miguel, em homenagem a dois grandes vultos da cultura ibérica: Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno. Já Torga é a designação nortenha da urze, planta brava da montanha, que deita raízes fortes sob a aridez da rocha, de flor branca, arroxeada ou cor de vinho.

em torno de si escritores modernistas de Portugal, depois rompeu com os modernistas, e foi preso várias vezes por suas idéias políticas. De sua imensa obra de caráter humanista nos interessa *O outro livro de Jó*, publicado em 1936. Os capítulos se dividem em Lamentações: Primeira Lamentação, Segunda Lamentação etc. Torga concede a Jó o direito se lamentar, sem ter que dialogar ou replicar com ninguém, conforme podemos observar nestes trechos da segunda e terceira lamentações:

Segunda Lamentação
(...)

Por tão pouco
Mudaste o saibo de Pão e a cor do Vinho
E cobriste o meu caminho
De tojos e de sombras de pavor!
(...)

Por tão pouco
Dos bens que tinha nem um só deixaste, nem um só!...

Por tão pouco
Com tua ordem e por teu orgulho,
tocou-me Satanaz com sua mão;
e diante de ti as chagas supuraram,
e as moscas me devoraram,
e os meus gritos te chamaram
em vão!...
(...)

Por tão pouco
Sai de minhas cinzas o que sou:
O Homem do Bem e do Mal
Que nunca pôde valer
Ao esqueleto descarnado
Que está no chão desenhado
A apodrecer...

Terceira Lamentação

Injustamente, Senhor, injustamente
A fúria do teu açoite
Me corta pela raiz...

(...)

Eu ainda não era o Homem,
e tu já eras o Deus...
(...)

Não tenho culpa de a Obra
Cair, por causa da Cobra
Das tuas mãos sem firmeza

Interessante também observarmos que *O outro livro de Jó* termina com um poema denominado **Mensagem:**

Agora, que eu dei provas de humildade
cantando o teu corpo velho,
agora, que te beijei,
que me despi no teu quarto,
agora
não ouças a minha voz
porque não falo contigo...
(Torga, 1958, p. 29-37):

Humanista radical, Torga defende o homem como criação máxima da natureza. Para Torga os deuses são indignos de qualquer louvor, se há algum deus que merece ser engrandecido esse deus é o homem:

[...]
hinos aos deuses, não
os homens é que merecem
que se lhes cante a virtude
bichos que cavam no chão
actuam como parecem
sem um disfarce que os mude.

Saramago, em seu *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) faz, além da revisão dos *Evangelhos,* uma releitura profana e carnavalizadora de diversos episódios do *Antigo Testamento.* Sobre Jó, na mesma direção dos escritores Camões e Miguel Torga, dos críticos Miles e Maciel, o autor ironicamente revê a trajetória do miserável leproso:

> [...] ou o Senhor já teria mandado castigo, sem pau nem pedra, como é seu costume, haja vista o caso de Job, arruinado, leproso, **e mais sempre havia sido varão íntegro e recto, temente a Deus, a sua pouca sorte foi ter-se tornado em involuntário objecto de uma disputa entre Sa-**

> **tanás e o mesmo Deus, cada qual agarrado às suas idéias e prerrogativas**. E depois admiram-se que um homem desespere e grite, Pereça o dia em que nasci e a noite em que fui concebido, converta-se ele em trevas, não seja mencionado entre os dias do ano nem se conte entre os meses, e que a noite seja estéril e não se ouça nela nenhum grito de alegria, é verdade que a Job o compensou Deus restituindo-lhe em dobro o que em singelo lhe tirara, mas aos outros homens, **aqueles em nome de quem nunca seescreveu nenhum livro, tudo é tirar e não dar, prometer e não cumprir**. (Saramago, 1991, p. 133-134, negrito nosso).

Observamos que o discurso do narrador saramaguiano cita textualmente o discurso bíblico de Jó 3:3. Parece que os inescrutáveis desígnios de Deus apontados pelos teólogos não foram bem entendidos nem pelos críticos até aqui citados, nem pelos autores de literatura portuguesa: Camões, Torga e Saramago.

8. Por tão pouco

O imenso discurso de Deus de nada serve. O silêncio de Jó é o silêncio dos vencedores e o silêncio de Deus é o silêncio dos perdedores. A partir de então Deus não fala mais no restante do *Antigo Testamento.* E a pergunta “Mas onde se achará a sabedoria?” formulada em Jó 28:12 continua sem resposta. Como pode ser o livro de Jó um livro que contém *sapientia?*

No meio da *Bíblia tinha* uma pedra, *tinha* o Livro de Jó. No meio do caminho de Jó ele topou com uma pedra, ou melhor, uma montanha cósmica: Deus. Se até antes do Livro de Jó o homem buscava Deus nas montanhas, nesse livro Deus desce a terra no meio do redemoinho para buscar o homem. Mas, no meio do caminho de Deus, também *tinha* uma montanha: Jó. Apesar de todo o discurso defensivo de Deus no meio do redemoinho, ao final permanece um silêncio inquietador: o silêncio de Deus, o silêncio de Jó, o silêncio de todos nós...

O livro de Jó revela um sedutor e perigoso jogo, um jogo labiríntico de espelhos e sombras. Quem afinal espelha quem? A pergunta sobre quem é responsável pelo mal continua, continua sem resposta, não sabemos quem é espelho e quem é sombra...

Terminamos com duas ilustrações, a primeira de William Blake e

a segunda de Gustave Doré, ambas representando aquele que encarna a *teologia do sofrimento, por tão pouco,* como disse Torga*:*

Figura 1. Ilustração de William Blake para o Livro de Jó[58].

58 Disponível em: http://www.google.com.br/figura. Acesso em: 08 julho 2008.

Figura 2. Ilustração de Gustave Doré para o Livro de Jó [59]

59 Disponível em: http://www.google.com.br/figura. Acesso em: 08 julho 2008.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor M. **Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

ALTER, Robert; KERMOND, Frank. Jó. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. In: **Guia Literário da *Bíblia***. São Paulo: UNESP, 1997.

CAMÕES. **Lírica, Redondilhas e Sonetos**. Introd. Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**: O Diabo como a sombra de Deus na História. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1996.

GREENBERG, Moshe. Jó. In: **Guia Literário da *Bíblia***. São Paulo: UNESP, 1997.

JUNG, C. G. **Resposta a Jó**. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MACIEL, Alejandro. **Job o la depravación de la justicia**. Disponível em: <http://bibliaficcion.blogspot.com/2007/04/job-o-las-mortificaciones-del-justo.html>. Acesso em 02 jun. 2008.

MILES, Jack. Confronto. In: **Deus**: Uma biografia. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NEGRI, Antonio. **Jó, a força de um escravo**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

PAPINI, Giovanni. **O Diabo**: apontamentos para uma futura Diabologia. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1953.

QUEIROZ, Júlio de. **O Preço da Madrugada**. Florianópolis: Insular, 2007.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo:

Companhia das Letras, 1991.

SOUSA, Fewrimar Dantas. **O Livro de Jó na poética de Hilda Hilst e Adélia Prado**. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2336>. Acesso em 02 jun. 2008.

TORGA, Miguel. **O Outro livro de Job**. 4ª ed. Coimbra: 1958.

Resignação de Jó em “Ritual de Danação”, de Gilvan Lemos

Eli Brandão

Resignação de Jó em "Ritual de Danação", de Gilvan Lemos

Eli Brandão

SILVA, Eli Brandão da*

Resumo: Desde os mais remotos tempos, os deuses dialogam no interior dos textos, e tal é essa relação que, em suas origens, o que hoje chamamos literatura chega a se confundir com o que primeiramente se chamou e ainda se pode chamar de teologia. Ao longo da história da literatura encontramos abundante presença de "textos sagrados" no seio de textos literários, num diálogo intertextual e/ou interdiscursivo incessante, num processo que configura relações de concordância ou discordância, configurando, muitas vezes, intrigantes heterodoxias. Apoiados nas contribuições de Backtin, Maingueneau e Genette, buscamos identificar possíveis relações entre a Novela **Ritual de Danação**, em *A Era dos Besouros*, de Gilvan Lemos e o **Livro de Jó**, da *Bíblia*, buscando compreender os sentidos teológicos da resignação na novela do pernambucano, suas identidades e suas diferenças em relação ao texto bíblico e às interpretações teológicas deste pelas tradições cristãs.
Palavras-chave: Literatura, Teologia, Resignação, Interdiscurso, Hipertexto.

Summary: From the dawn of time, gods have spoken in texts. And this relation is such that the separate fields which we presently understand as literature and theology were once much less distinct. Throughout the history of literature, "sacred texts" have proliferated at the very heart of literary works. In what can be described as an inter-textual or inter-discursive dialogue, an abundance of concordances and discordances have configured often intriguing heterodoxies. Based on the contributions of Backtin, Maingueneau and Genette, this paper identifies possible relations between **Ritual de Danação**, a novel of *A Era dos Besouros*, by Gilvan Lemos, and the Book of Job. These relations are used to clarify the theological meaning of resignation within the novel and clarify its encounters and divergences with the biblical text itself and with its Christian theological interpretations.
Keywords: Literature, Theology, Resignation, Inter-discourse, Hypertext.

---

* Eli Brandão é Graduado em Letras e Teologia, Mestre em Teologia, Doutor em Ciências da Religião (UMESP-SP). Professor Titular do Departamento de Letras da UEPB, atuando na graduação e pós-graduação na linha de pesquisa "Estudos Socioculturais pela Literatura". Atualmente desenvolve e orienta pesquisas relativas ao sagrado na literatura nordestina.

Para nos adentramos ao texto de Gilvan Lemos, na trilha labiríntica de seu palimpsesto, partimos da compreensão bakhtiniana de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora tendo em vista o outro. Neste sentido, o texto literário é entendido como ponto de intersecção de muitos diálogos. A partir disto, entendemos que, por sua múltipla e complexa configuração, a literatura engendra em seu interior mundos textuais. Isto por um lado estabelece relações com o mundo real, o mundo vivido e, por outro, promove um cruzamento de vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas que polemizam entre si. Este fato produz incessante convocação e incorporação de contributos textuais e discursivos autônomos e de proveniência diversa (sociais, políticos, religiosos, teológicos, entre outros) presentes na cultura. Tal noção traz implícito o importante conceito de pluridiscursividade e esta como definidora da dinâmica concepção de texto literário.

Reconhecidamente, as contribuições de Bakhtin representaram uma mudança de paradigmas nos estudos lingüísticos, tendo se constituído fundamento das noções mais fecundas da teoria literária contemporânea, dentre as quais destacam-se a de intertextualidade/interdiscursividade e hipertextualidade.

1. Caminhos-Tecidos

O termo intertextualidade, processado no ambiente do estruturalismo francês na década de 60, a partir da reflexão empreendida por Kristeva sobre a obra de Bakhtin, e que pode ser resumido na afirmação de que "Todo texto constrói-se como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (apud. REIS, 1995, p.184), na seqüência da divulgação dos trabalhos do teórico russo, tem sido objeto de aprofundamento e sistematização. A crítica literária atual, ao fazer referência à obra de Kristeva, tem apontado aspectos reducionistas de sua concepção: "à rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade." (FIORIN, 1993 p. 30). Em Genette, pelo fato de ter desenvolvido classificação dos diferentes tipos de relações[60] que o texto pode estabelecer com o outro, o termo é entendido num sentido restritivo, isto é, a presença literal de um texto noutro. A citação, ou seja, a convocação explícita de um texto, ao

60 Referimo-nos a sua teoria da Transtextualidade, na qual distingue cinco tipos de transcendência textual: Arquitextualidade, paratextualidade, intertextualidade, metatextualidade, hipertextualidade.

mesmo tempo apresentado e distanciado por aspas, é o exemplo mais evidente desse tipo de função, que comporta também a estlilização e a alusão. Sobre o mesmo conceito, autores como Riffaterre se distinguem da noção clássica, pois consideram o traço intertextual muito mais alusivo (RIFFATERRE, 1989, p. 41). Ponto de vista semelhante pode ser visto em Laurent, para quem "basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico (...). O texto originário lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido sem que seja necessário enunciá-lo."(LAURENT, 1988, p.14). Percebe-se, a partir disso, a diversidade de conceitos e a própria limitação do mesmo. Eis o porquê da necessidade de, para dar mais profundidade à análise, a ele associarmos outros dois, o de interdiscursividade e o de hipertextualidade.

Destaquemos aqui, uma significativa distinção entre intertextualidade e interdiscursividade. Havendo intertextualidade haverá interdiscursividade, visto que o enunciador, necessariamente, se refere ao discurso que o texto manifesta. O inverso, porém, não se configura como verdade, pois pode haver interdiscursividade sem haver intertextualidade (FIORIN, 1994, p. 30-35). O processo interdiscursivo ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras, percursos temáticos e/ou figurativos de um discurso em outro. E todo discurso define sua identidade em relação ao outro, constituindo, por isso, uma heterogeneidade constitutiva que revela, por um lado, sua identidade e, por outro, sua diferença, como observa Maingueneau (1993, p. 116). De modo que o interdiscurso deve ser entendido como um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos (MAINGUENEAU, 1993, p.113). Neste sentido, toda formulação discursiva se situa na intersecção de dois eixos: o vertical, do pré-construido, domínio da memória discursiva; e o horizontal, da linearidade do discurso, que oculta o primeiro eixo. (Id. p.115-116). O interdiscurso pode ser mais bem entendido através da distinção, feita por Maingueneau, entre as noções de Universo discursivo; campo discursivo; e espaços discursivos. O primeiro é constituído pelo "conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa dada conjuntura" (Id. p.115), não podendo ser, por causa de sua amplitude, apreendido em sua glo-

balidade; o segundo refere-se ao conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência e se delimitam reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo (Id. p.116), podendo ser exemplificado pelo campo político, filosófico, teológico, gramatical, etc.; o terceiro, os espaços discursivos, delimitam subconjuntos ou recortes que o analista isola no interior de um campo discursivo tendo em vista os propósitos específicos de sua análise.

A constatação de Perrone-Moisés, após demonstrar um processo histórico de reescrituras, é elucidativa: ‘‘a literatura sempre nasceu da literatura” (1995, p.27). Mais do que palimpsesto, a obra literária, às vezes, como observa Schneider, nos dá uma certa vertigem, pois através da inscrição do texto vislumbramos ‘‘palimpsesto de palimpsestos” (1990, p.75).

Genette desenvolve, em *Palimpsestes.* La littérature au second degré*,* o conceito Palimpsesto, aplicando-o à obra literária. Um palimpsesto, afirma ele, é literalmente um pergaminho do qual uma inscrição anterior foi apagada para que uma outra a substituísse. Tal operação, entretanto, não conseguiu apagar irremediavelmente o texto anterior. De modo que o mais antigo pode ainda ser lido no atual como por transparência. Um texto, então, como diz Genette, sempre pode camuflar um outro, mas nunca consegue dissimulá-lo completamente (1982, p.12). Nesta relação, um texto se apresenta e apresenta o outro: mas interpreta melhor quem interpreta o último. O autor antigo escreveu uma primeira vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista, que recobriu a página com um novo texto e assim por diante. Entretanto, por mais que se tente, o apagar nunca é tão apagado que não deixe vestígios, a invenção nunca é tão nova que não se apóie sobre o já escrito (SCHNEIDER , 1990, p.71).

Para Genette, o palimpsesto, por excelência, é o hipertexto. A hipertextualidade é por ele definida como toda relação que une um texto B (Hipertexto) e um texto A (Hipotexto), à semelhança do que ocorre com a metáfora, e pode ser resumida em dois processos: transformação e imitação, embora esta última seja também uma forma complexa de transformação (1982, p. 14). O hipertexto passa, portanto, por processos de transformação que se apresentam como ampliação, redução ou substituição, do texto com o qual se relaciona, sendo o mesmo, geralmente, uma obra literária. É, neste sentido, a transformação deliberada de um texto primeiro ou vários por um segundo, sendo o hipertexto uma classe de textos que engloba inteiramente certos gêneros

canônicos como o pastiche (MAINGUENEAU, 1993, p.113)[61], a paródia (SANT'ANNA. 1998, p. 12)[62], entre outros.

Genette procura mostrar que, como todas as categorias genéricas, a hipertextualidade se declara melhor por meio de uma indicação paratextual de valor contratual: *Virgílio Travesti*, por exemplo, é um contrato explícito de imitação burlesca; *Ulisses* é um contrato implícito e alusivo o qual deve, ao menos, alertar o leitor sobre a existência provável de uma relação entre esse romance e a *Odisséia*, etc. Nisto percebe-se que algumas obras se apresentam mais explicitamente hipertextuais do que outras. *Virgile Travesti* mais do que as *Confissões de Rosseau*, por exemplo. Por isto, Genette ressalta que, quanto menos compacta e evidente se apresentar a hipertextualidade de uma obra, mais a sua análise depende de um julgamento constituído, determinado por uma decisão interpretativa do leitor. Ele afirma, o intérprete pode até decidir que as *Confissões de Rosseau* é uma recomposição atualizada das *Confissões de Santo Agostinho*, e que o seu título é a sua relação contratual, mas ele precisaria confirmar tal engenhosidade crítica através da análise dos detalhes. Para Genette, tal atitude apresentaria uma limitação, pois a valorização das descobertas parciais e das indicações localizadas e fugidias levaria o estudo para fora do âmbito da hipertextualidade. Esse estudo se tornaria de pouco domínio, já que, sobretudo, daria um crédito e uma concordância, um script (roteiro), na opinião de Genette, pouco sustentável, à atividade hermenêutica do leitor - ou do arquileitor. Genette deixa claro que, de modo algum, concordaria com uma espécie de hermenêutica hipertextual, pois considera a relação entre o texto e o seu leitor de uma maneira mais socializada, mais claramente contratual, como observância de uma práxis consciente e organizada (1982, p.18-19).

Pela complexidade do texto literário e pelas limitações de uma análise meramente intertextual ou hipertextual, nossa abordagem neste artigo é mais próxima do que chamamos de hermenêutica transtex-

61 O Pastiche distingue-se, em princípio, da paródia dado que o pastiche ideal é falso; ele deveria poder figuram entre obras do corpus que imita. O autor do pastiche utiliza indícios de distanciamento (aumento de efeitos, por exemplo). O fato de produzir novas obras do mesmo tipo a partir do conhecimento de algumas, supõe uma certa competência. A interiorização de regras que governam o gênero.

62 Tomando por base o **Dictionary of World Literature de Shipley**, Romano de Sant'Anna que o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção cantada como um contracanto. Uma espécie de ode que pervertia o sentido de outra, numa imitação burlesca. Ressalta que modernamente a paródia se define muito mais através de um jogo intertextual.

to-discursiva (SILVA, 2007). Isto porque trata-se de uma hermenêutica com degrau analítico, que conjuga a abordagem hipertextual de Genette a elementos de semântica discursiva. Consideramos a existência de um texto que se constitui ocultando e revelando um outro, mas não por uma operação de mera repetição e sim por um processo criativo e dialogicamente crítico. Não será, portanto, uma leitura rigorosamente hipertextual, como sugerida em *Palimpsestes*, porque possui, além do degrau textual propriamente dito, um degrau semântico-discursivo e outro hermenêutico. A partir disso, a denominação desta leitura inspira-se num termo subvalorizado por Genette (1982, p.18-19), ao se referir à atividade hermenêutica na identificação dos processos hipertextuais, em contraposição à sua prática mais contratual e mais explícita. Entendemos, entretanto, que está pressuposto na identificação de uma relação hipertextual uma hermenêutica. Associar dois ou mais textos implica uma compreensão, pois o leitor apenas reconhece uma relação contratual, por causa de pré-conhecimento dos textos envolvidos e por causa de uma determinada interpretação do fato, porque o intérprete jamais se aproxima do que diz o seu texto se não viver na aura do sentido interrogado (Ricoeur, 2000, p. 251)

Por não haver temas especificamente literários e pela potência palimpsêstica e pluridiscursiva da literatura, "a obra pode ser concebida e julgada do ponto de vista de qualquer dos valores nela contidos" (MUKARÓVSKY, 1981, p.128, 169, 170). Ora, ao longo da história da literatura encontramos abundante presença de "textos sagrados" no seio de textos literários, num diálogo intertextual e interdiscursivo incessante, num processo que configura relações de concordância ou discordância com os textos/discursos das religiões. É inquestionável a influência exercida pela *Bíblia* na formação do imaginário e dos valores das sociedades no contexto sociocultural do Ocidente. De modo que qualquer compreensão relativa ao humano que vive neste contexto será devedora à compreensão do tipo de relação que este estabeleceu com a herança judaico-cristã.

Nesta via, tentaremos neste artigo identificar e interpretar possíveis relações entre a Novela **Ritual de Danação**, do livro *A era dos besouros*, de Gilvan Lemos, e o **Livro de Jó**, da *Bíblia*, buscando compreender os sentidos teológicos da resignação na reescritura do autor pernambucano, suas identidades e suas diferenças em relação ao texto bíblico e às interpretações teológicas das tradições judaico-cristãs.

Este artigo inscreve-se no contexto dos atuais debates em torno

das relações entre Literatura e Teologia. Relações estas que revelam que, desde os mais remotos tempos, perpassando narrativas míticas, textos fundantes das grandes religiões, ditirambos no teatro grego antigo, da antiguidade até os nossos dias, textos e discursos sobre os deuses em diálogo no interior de textos literários ou teológicos, numa prosa quase sempre poética (SILVA, 2005). E tal é essa relação que, em suas origens, o que hoje chamamos literatura chega a se confundir com o que primeiramente se chamou e ainda se pode chamar de teologia.

2. Ritual de danação como palimpsesto

A novela **Ritual de Danação**, de Gilvan Lemos, narra a estória de Simão Pedro, homem pobre e católico muito devoto, que morava num sótão de um sobradinho (dois cômodos) com sua mulher, Laura e seus filhos, Maria, Geraldo, Jonas e Letinha. Trata-se de um drama urbano contemporâneo, ocorrido num bairro do Centro antigo da cidade do Recife.

Como toda leitura engendra uma reescritura (Ricoeur, 1995), a prévia leitura do texto de Lemos nos sugere uma conjectura palimpsêstica entre a estória de Simão Pedro e a estória de Jó da *Bíblia*. E como, num certo sentido, o texto é mudo (Id. p.120), o leitor passa a ser necessariamente o seu intérprete. A tarefa, entretanto, não é completamente arbitrária, porque o texto ocupa um lugar semelhante ao de uma partitura musical e o leitor, analogamente, ao de um maestro que segue as instruções da notação. A compreensão do texto, neste caso, não se confunde com a repetição do evento do discurso num evento semelhante, pois, embora ela tenha início com o texto em que o evento inicial se objetou, apresenta-se como geradora de um novo acontecimento[63]. Pressupomos que a obra do pernambucano reescreve o percurso temático presente no **Livro de Jó** e que a figura deste está transmudada na figura de Simão Pedro. As marcas do hipotexto bíblico estão dissimuladas no **Ritual de danação**.

Sigamos o curso da narrativa, atentando para os possíveis diálogos com o texto bíblico. Afirmamos que Simão Pedro era pobre. Mas o narrador onisciente diz mais ainda.

> Depois, era pobre, bem dizer miserável, no entanto reconhecia: gramara dias piores. Com menos de vinte anos perdera os pais. Ainda sem muita

63 Paul Ricoeur. *Teoria da Interpretação*. p.121.

> experiência consertava sapatos, comia na hora os vinténs ganhos parcamente, quando os ganhava. Possuía a roupa do corpo, não tinha onde cair morto. Hoje, não se gabava, mas tinha mulher e filhos, um teto, três refeições diárias. A vida era assim mesmo. [...] Futuramente, a Deus querer, os filhos se situariam em melhores condições, estava visto. (LEMOS, 2006, p.12)

Simão Pedro, diferente de Jó, que era rico, era pobre. Mas, por outro lado, em relação ao discurso sobre as posses, vê-se entre eles uma identidade nesta diferença. Se Jó era cúmulo de bens, Simão era cúmulo de falta de bens. Outra identidade entre eles é que Simão Pedro era, como Jó, homem temente a Deus e Nele depositava a esperança de dias melhores. E o sinal estava dado: se não era rico, pelo menos era menos pobre do que já fora.

Também, antecipadamente, tinha a consciência de que nunca sentiria a perda dos bens materiais como no caso de Jó, pois nunca os tivera e, desse modo, não podia sentir a perda do que nunca desfrutara:

> Era aí que Simão Pedro queria chegar. Não dera conforto a Laura? Nenhum dos dois, antes, conhecera conforto, de modo que ele ou Laura não podiam estranhar desconforto. Taí. A vida é assim mesmo, achava Simão. A pessoa desfruta do seu momento, só se sente falta do que teve e não tem mais. Se nunca teve... (LEMOS, 2006, p.19)

O dono da bodega, Marajó, topônimo que parecia uma espécie de aglutinação de disfarce de Jó, um Jó amargo, Jó às avessas. Suas ações ora nos remetem para a figura do diabo, que busca afastar Simão Pedro da fé em Deus, ora nos remetem às figuras dos amigos de Jó, que querem convencê-lo de que é culpado pela vida miserável que leva.

> Somos uns lascados. Sabe por quê? Porque vivemos honestamente, cumprindo com nossas obrigações. [...] Você, com esse fanatismo, batendo nos peitos, saindo em cordão de irmandade, besteira, homem. Se iluda não. **Deus não gosta de gente pobre, se gostasse ajudava a gente, mas o que faz? Castiga o mais que pode. Quem se pega com Deus não sai da merda.** (LEMOS, 2006, p.12, negrito nosso)

Marajó não cessava de tentar mostrar a Simão Pedro a infidelidade e até sacanagem de Deus. “O pobre nunca deve dizer que está feliz ou infeliz. Se disser que tá feliz tá é mentindo. E se disser que tá infeliz, Deus acha pouco e manda mais infelicidade pra cima dele.” (Id. p.26)

E quando as coisas começaram desmoronar na vida de Simão Pedro, não eram de conforto as palavras de Marajó: “E tem uma coisa, Simão, prepare-se para novas rebordosas, uma desgraça nunca vem sozinha, vem sempre acompanhada.” (Id. p. 30)

A tempestade natural, para Marajó, era uma metáfora das desgraças humanas. “- é o dilúvio, não tem o que discutir. Gentilezas do seu bom Deus, Simão. O gozo Dele é ver muito mocambo caído, muito pobre desabrigado. É ou não é?” (Id. p. 31)

Mas para Simão Pedro, sua resignação tinha em vista a soberania de Deus. “Tudo se encaminhava ao destinado ponto designado por Deus.” (Id. p.20). Em diálogo com sua mulher, Laura, ele reforçava sua posição passiva.

> - O que tiver de acontecer acontece.
>
> - E fica por isso mesmo?
>
> - Ninguém prevê a vontade de Deus, minha velha.
>
> - Não, ninguém. E a vontade Dele nunca é boa pra gente. (LEMOS, 2006, p. 23)

E assim justificava sua devoção a Deus e o seu compromisso com os deveres da igreja: “É por todos nos que rezo, peço os favores de Deus, se Ele quiser nos favorecer. Se não quiser, paciência. A vontade Dele é que prevalece.” (Id. p.24)

Quando Laura descobriu que estava com câncer e teve que se internar para fazer uma cirurgia, ele a consolava reafirmando sua confiança em Deus. “Volta, com a graça de Deus você volta. Só fica lá uns dias, até cicatrizar. A Deus querer, e Ele há de querer, num instante cicatriza.” (Id. p.33)

Num contexto em vivia sujeito a toda sorte de privações, para a fome que enfrentava com sua filha de doze anos, numa fala em tom quase profético, ele articula um discurso no qual funde Deus e o Governo como seu consolo: “- Graças a Deus o governo nos dá essa ajuda.” (Id. p.35)

Simão Pedro, que já nada de material possuía, tinha na mulher e nos filhos sua riqueza. Mas não tardou e, como pedra redonda de ladei-

ra a baixo, numa seqüência gradativa, como também ocorreu no caso de Jó, os males foram se manifestando implacavelmente. Maria, sua filha, fugiu para o Rio de Janeiro com estranhos, depois do carnaval, e dela ninguém mais soube notícia; Geraldo morreu num acidente de carro quando retornava da Nova Jerusalém, onde fora assistir ao drama da Paixão de Cristo; seu filho Jonas envolveu-se com traficantes de drogas e foi morto como queima de arquivo; sua mulher, Laura, morreu de câncer, depois de muito sofrimento; e sua caçula, Letinha, foi encontrada morta debaixo do viaduto, depois de ser estuprada.

Depois da ocorrência de todas estas desgraças, Simão Pedro desaparece de cena. O seu nome é simbólico. Nada tem de parecido com o seu homônimo bíblico, que era apóstolo e conhecido como intrépido e corajoso. Simão era covarde, faltava-se força para enfrentar a vida. Era por demais resignado. Sua resignação ligava-se à sua religião. O seu silêncio aqui é análogo ao silêncio de Jó. Quando reaparece, já não é mais o mesmo. Seu desespero está a um fio do trágico, pois seu espírito está atormentado. Andando sozinho e sem rumo pelas ruas da noite escura do Recife defronta-se mais uma vez com sua ruína existencial, quando passa por perto do sótão onde morara com sua família agora extinta.

> [...] avistara a janela do Sótão, ali permanecia estático, perplexo, fascinado, sem força de desviar a vista, na garganta um sufoco de angústia, no peito, estreitando-o, um laço de arame farpado, naquela dor profunda que o arrastava pra dentro dum buraco escuro e sem fim. Como pudera aquilo acontecer sucessivamente? Era possível? Afinal, estava ali sozinho, sem ninguém? Ninguém?

Como num vômito intenso e inesperado, o silêncio da noite é quebrado por um grito revelador, numa referência análoga e explícita ao do seu palimpsesto bíblico:

> - Mas meu Deus, **eu não sou Jó**! (LEMOS, 2006, p. 42, negrito nosso)

Seu grito nos remete interdiscursivamente ao Jó da *Bíblia*, que também, em profundo desespero, depois de perder seus bens, sua saúde e sua família, gritara:

> Pereça o dia em que nasci, a noite em que se disse: um menino foi concebido! Esse dia, que se torne trevas, que Deus do alto não se ocupe dele, que

> sobre ele não brilhe a luz! [...] Porque Deus não fechou a porta do ventre para esconder à minha vista tanta miséria. Porque eu não morri ao deixar o ventre materno ou pereci ao sair das entranhas? (Jó, 3,3-4,10)

O grito de Simão Pedro calou. Ele sai dali e encontra no caminho um palanque armado. Era um comício. Ali, muitos políticos discursavam, fazendo todo tipo de promessa, enquanto aguardavam o orador principal, o candidato a governador do Estado.

Simão Pedro pára ao pé da escada que dava acesso ao palanque. O narrador silencia. Não nos diz ele, em sua onisciência, o que passava na mente de Simão. Quando nos apresenta os fatos, lá vem, rompendo a turba, a comitiva oficial. À frente, o candidato a governador, gesticulando, jogando beijos com as mãos, protegido pelos seus seguranças. À entrada do palanque, um tumulto inesperado gerou correria, confusão, gritos, seguidos de disparos e mais gritos. Som da sirene da ambulância, multidão dispersa, silêncio...

Ficamos sabendo depois que a resignação de Simão Pedro, em sua plenitude, se transmudara em revolta e agressividade. Talvez a revolta estivesse voltada para aquela fusão que fizera, quando tentava consolar sua filha faminta. Pode estar implícito o esgotamento de sua resignação religiosa, mas seu grito se traduz em ação contra aquele que passa a ser identificado como o causador de todos os males, o político, o símbolo do governo. Enfia-lhe mortalmente uma faca na barriga. Os seguranças imediatamente, à queima roupa, liquidam Simão Pedro: "Nasceu nu, pobre e sem nada, e nu morre." (Jó, 1,21)

Depois de passadas estas coisas, Marajó, num riso revelador, abre as portas do seu estabelecimento e, voltando-se de súbito para o Gordo (jornaleiro), apontando para o jornal com

> [...] um riso diabólico no rosto largo:
>
> - Aí diz que Simão Pedro enlouqueceu? Pois para mim foi justamente quando criou um pouco de juízo. Se eu soubesse que Simão Pedro ia fazer o que fez tinha-lhe comprado uma metralhadora. O arraso seria completo. Este país ta precisando duma limpa geral, Gordo. Diabos!

3. Paciência ou revolta?

Simão Pedro e Jó fazem o mesmo percurso temático, ressaltadas as identidades e as diferenças próprias da refração literária.

Jó		Simão Pedro
Cúmulo de posses		Cúmulo de falta de posses
Aposta do Diabo		Aposta do amigo
Privação de tudo e miséria geral		Privação de tudo e miséria geral
Acusação dos amigos	=	Acusação do amigo
Silêncio e grito de desespero		Silêncio e grito de desespero
Revolta contra o discurso dos amigos		Revolta contra o representante do governo
Como no início, Cúmulo de posses e de filhos		Como no início, cúmulo de miséria

A resignação de Simão Pedro explodiu em revolta. Se sua resignação era por motivos de fé, qual teologia estaria implícita às suas atitudes passivas? Não seria a resignação do homem rico e justo, que perde tudo, mas tem fé que o Deus justo lhe retribuirá em dobro. Também não seria a resignação de quem se julga pecador e culpado de alguma falta essencial. Seria a resignação apenas por temer a Deus ou por acreditar incondicionalmente na soberania de Deus? Talvez sua resignação estivesse mais próxima daquela dos miseráveis, expressão de um ser apequenado, que já entra em cena derrotado, que é imobilizado desde cedo e não encontra forças para se soltar das amarras, que não consegue sequer ter esperança.

Quando atentamos para o momento em que Simão Pedro diz: "Se não quiser, paciência. A vontade Dele é que prevalece." (LEMOS, 2006, p.24), constatamos que sua resignação aparece relacionada à paciência, encontrando eco em uma interpretação cristã relativa à atitude de Jó em seu sofrimento. Mas se observarmos bem o texto de Jó da *Bíblia*, constataremos que ele não foi paciente coisa nenhuma. Jó foi sim, diante de Deus e dos seus amigos, um questionador de sua condição. Por um momento parece se resignar, mas em seguida revolta-se e mantém uma atitude contestadora, através da qual reclama da justiça de Deus que, em face de sua inocência, apresenta-se como injustiça. É provável que esta interpretação cristã da atitude de Jó esteja menos referenciada ao texto da *Bíblia* do que à necessidade de atribuir ao

patriarca bíblico um fruto do espírito (paciência), conforme relação de frutos do espírito registrada na Carta de Paulo aos Gálatas. Seja como for, percebe-se tanto em Simão quanto em Jó que, em face da injustiça e da dor mais profunda, a resignação encontra o seu limite e se transmuda em revolta.

O preceito teológico que, em comum, permeia a novela **Ritual de Danação** e o **Livro de Jó** é o da indagação sobre a causa do sofrimento do justo. Que relação há entre riqueza ou pobreza e justiça? Nas duas obras, Deus fica sob juízo, mas o Jó da *Bíblia* recebe riqueza ainda maior do que a que possuía e Simão Pedro recebe miséria ainda maior do que a que possuía, perdendo, até sua vida. Mas nesta identidade, uma diferença que toca o limite entre dois gêneros se ressalta: **Jó** é um épico e **Ritual de Danação** é um drama trágico.

O palimpsesto está aberto às diversas interpretações. A novela **Ritual de Danação** dissimula as marcas textuais e discursivas do hipotexto do **Livro de Jó,** revelando um hipertexto carregado de sentidos, dentre os quais o teológico que já se prenuncia político.

Referências

Bíblia de Jerusalém. **São Paulo: Paulinas, 1987**

FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. **São Paulo: Contexto, 1994.**

GENETTE, Gérard. Figuras. **São Paulo: Perspectiva,1972.**

GENETTE, Gérard. Palimpsestes. **La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.**

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: **Poetíque: Intextextualidades.** Coimbra: Almedina. 1979.

LEMOS, Gilvan. A Era dos besouros. **São Paulo: Girafa, 2006**

MAINGUENEAU, Dominique. Novas Tendências em Análise do Discurso. **Campinas: Unicamp, 1993.**

MUKARÓVSKY, Jan. Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte. **Lisboa: Estampa, 1981.**

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas Literaturas. **São Paulo: Companhia das Letras,1998.**

REIS, Carlos. O Conhecimento da Literatura. **Coimbra: Livraria Almedina,1995.**

RICOEUR, Paul. O Conflito das Interpretações. **Rio de Janeiro: Imago, 1978.**

RICOEUR, Paul. Teoria da Interpretação. **Porto: Porto Editora, 1995.**

RIFFATERRE, Michael. A Produção do Texto. **São Paulo: Martins Fontes,1989.**

SAN'ANNA, Romano. Paródia, paráfrase & Cia. **São Paulo: Ática, 1998.**

SCHNEIDER, Michel. Ladrões de Palavras. **Campinas: UNICAMP, 1990.**

SILVA, Eli Brandão. ... e o divino se faz verbo. In: Estudos de Religião 29. **São Bernardo do Campo: UMESP, 2005.**

SILVA, Eli Brandão. Jesus-Severino e a teimosa esperança. In: Estudos de Religião 32. **São Bernardo do Campo: UMESP, 2007.**

A teologia e a literatura de Borges: um diálogo

Andréa Padrão

A teologia e a literatura de Borges: um diálogo

Andréa Padrão

PADRÃO, Andréa*

Resumo: De todos os escritores hispano-americanos, Jorge Luis Borges talvez seja, segundo Molloy (1987, p. 801), o mais imponente, o mais disponível para o mito. Escrevendo somente ensaios, poemas e relatos breves, Borges conseguiu produzir uma literatura fantástica e abstrata, universalmente reconhecida, e criar um mundo particular dotado de uma estética pessoal e conceitos próprios, no qual são freqüentes as manifestações religiosas que se nutrem na Bíblia, na Cabala, na tradição, na teologia e na filosofia. O presente artigo analisa sucintamente a singular atração de Borges pela Bíblia, pela Cabala e pelo mundo judeu; enfoca, também, algumas questões teológicas recorrentes nos diversos gêneros pelos quais o escritor transitou, notadamente na narrativa ficcional.

Palavras-chave: Borges, teologia, literatura.

Abstract: Of all Latin-American writers, Jorge Luis Borges may have been, according to Molloy (1987, p. 801), the grandest, the most apt for myth. Having written only essays, poems and short stories, Borges did more than produce literature that is both fantastic and abstract, besides being universally recognized. He was also able to create a particular world endowed with personal aesthetics and private concepts in which one can often find religious manifestations embedded in the Bible, in Kabbalah, in theology and in philosophy. The present work briefly analyses the singular attraction Borges felt towards the Bible, Kabbalah and the Jewish world. It also focuses on some recurring theological issues found in the author's different texts, mainly his fictional narrative.

Keywords: Borges, theology, literature.

*Professora da Universidade Federal de Santa Catarina – Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Linha de pesquisa: teoria, crítica e história da tradução. andreapadrao@gmail.com

Jorge Luis Borges, além brilhante escritor, foi também um insaciável leitor. Leu a respeito dos mais diversos assuntos e se vangloriou disso; tanto que em diversas oportunidades declarou que se orgulhava mais das leituras que havia feito do que daquilo que tinha escrito. Suas inumeráveis e inesperadas fontes de leitura são responsáveis diretas pela fascinante vastidão da sua obra. Em seus numerosos contos, ensaios e poemas o autor argentino acolhe de tudo, inclusive importantes questões teológicas, muitas vezes tangenciadas, outras vezes abordadas diretamente. Essa relação da literatura de Borges com a teologia tem causado, muitas vezes, assombro em seus leitores e polêmicas entre os especialistas. Neste artigo, além de refletir sobre a singular atração de Borges pelas Sagradas Escrituras e pelo mundo judeu, aponto e discuto brevemente algumas questões teológicas recorrentes nos diversos gêneros pelos quais o escritor transitou, notadamente na narrativa ficcional.

Uma característica da literatura borgiana, além da variedade de temas abordados, consiste no uso de citações apócrifas, de bibliografia inventada, de plágio, inclusive para conferir maior autenticidade a seus textos ficcionais ou aspecto científico a seus ensaios. Na verdade, a falsificação e a relativização dos gêneros, tão habituais em Borges, guardam o propósito comum de converter toda sua literatura num enorme enigma intelectual do qual o leitor é um jogador que participa ativamente, quer seja decifrando o mistério em seus contos, quer seja buscando o valor de suas mensagens no conjunto de sua obra, ou, ainda, estabelecendo ligações com outros autores e outras obras como a Bíblia, a Cabala, o Corão, De Quincey, Schopenhauer, Stevenson, Poe, Kipling, Spinoza, Chesterton e tantos mais. Assim, uma das marcas registradas da literatura de Borges é a habilidade com que ele manipula o cepticismo, considerado uma das melhores ferramentas para criar suas ficções.

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, o narrrador não esconde a técnica habilmente utilizada:

> Menard, (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva, el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas (Borges, 1996, p. 498).

Então o leitor borgiano naturalmente é um leitor desconfiado, sabedor de que deve sempre conferir a veracidade dos fatos narrados, uma vez que Borges, autor **inconfiável**, inúmeras vezes, ao longo de

sua extensa obra, revela-se um céptico:

> Yo no tengo ninguna teoría del mundo. En general, como yo he usado los diversos sistemas metafísicos y teológicos para fines literarios, los lectores han creído que yo profesaba esos sistemas, cuando realmente lo único que he hecho ha sido aprovecharlos para esos fines, nada más. Además, si yo tuviera que definirme, me definiría como un agnóstico, es decir, una persona que no cree que el conocimiento sea posible (Borges in Vázquez, 1977, p.107).

A declaração de cepticismo, temperada com uma dose de ironia, também está presente quando ele afirma que todo homem culto é um teólogo, e para sê-lo não é indispensável a fé (Borges, 1996, p. 110, v.II).

Ao longo de toda sua carreira literária Borges circula por um grande número de filósofos, acompanhando com profundo interesse o debate filosófico; da mesma forma, dedica-se à teologia, assunto quase sempre presente em artigos, ensaios e contos. De tal forma que, pode-se afirmar, grande parte da originalidade de Borges reside no delicado processo de fazer literatura com as especulações filosóficas e com as doutrinas teológicas, apresentando-as não como verdades incontestáveis, mas como fontes literárias, invenções ou criações da desassossegada imaginação dos homens.

O próprio Borges reconhece essa peculiaridade de sua literatura, referindo-se a ela numerosas vezes ao longo de sua extensa obra. No Epílogo de *Otras Inquisiciones*, por exemplo, confessa sua inclinação para estimar as idéias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e pelo que encerram de singular e de maravilhoso (Borges, 1996, p.153, v.II).

Apesar de toda essa declarada incredulidade, as Sagradas Escrituras aparecem como uma das fontes primeiras de inspiração borgiana; além de importantes ferramentas estéticas, são textos carregados de mistério, de esoterismo, de problemas metafísicos. A leitura da Bíblia, desde a infância, proporcionou-lhe também o conhecimento da cultura judaica, com quem se identificou até pensar-se freqüentemente como judeu.[64] Assim, muitas das suas narrativas foram influenciadas por sua

64 Com avó paterna protestante - cultora da Bíblia, que lhe abriu as portas da cultura judaica - pai ateu e mãe católica, Borges foi criado num ambiente religioso; no entanto, apesar disso, geralmente se apresentava como um cético.

declarada simpatia pelos judeus, tendo, em diversas oportunidades, expressado o desejo de encontrar em sua linhagem sangue judeu. "Yo siempre he hecho todo lo posible por ser judío. Siempre he buscado antepasados judíos. La familia de mi madre es Acevedo, y podría ser judía portuguesa". Ou, ainda, "Si pertecenemos a la civilización occidental, entonces todos nosotros, a pesar de las muchas aventuras de la sangre, somos griegos y judíos".[65] É possível verificar que interessam a Borges não somente as idéias concebidas no judaísmo, mas também as circunstâncias do homem judeu de carne e osso. Segundo Muñoz Rengel [66], Borges admirava os judeus como um povo que, durante a Segunda Guerra Mundial, foi identificado com o intelecto e a espiritualidade, em oposição à brutalidade absoluta e à maldade infernal dos nazistas. Os judeus, para Borges, são os criadores da cultura, os malditos, os sacrificados, os que têm ao Livro como pátria portátil; porém, são também os que, admirando Deus, ousam desafiá-lo. Ao longo de sua carreira literária, encontramos judeus pelos quais Borges professa veneração, como Kafka, Cansinos-Asséns, Spinoza. Ou como Jesus Cristo, objeto especial de sua consideração. No diálogo com Vázquez, referido anteriormente, Borges demonstra profunda admiração por Jesus Cristo, homem justo e extraordinário, a quem considera, indubitavelmente, uma das pessoas mais raras e mais admiráveis do mundo. Apesar desse respeito, de forma irônica mostra-se descrente da religião professada pelos seus seguidores, ao afirmar que não sabe se os cristãos se parecem com Cristo (Borges in Vázquez, 1977, p. 91-2).

Borges utiliza seu conhecimento do judaísmo para criar uma verdadeira galeria de personagens judaicos em seus contos. Em "Emma Zunz", por exemplo, conto que trata do assassinato de Aaron Loewenthal, cometido pela jovem Emma Zunz para vingar a morte do seu pai, o prenome feminino Emma pode ser lido como um hipocorístico do nome do pai Emanuel, nome hebreu (Emmanuel) que significa "Deus conosco" (Mateus 1:23) – o que justificaria o fato de ela se considerar uma espécie de instrumento da Justiça de Deus. Note-se que ela arma o corajoso estratagema que permitiria à Justiça de Deus triunfar sobre a justiça humana. A outra personagem do texto, Aaron, também possui um nome bíblico judeu, que remete ao irmão de Moisés, idólatra de um bezerro de ouro (Êxodo 32). No caso de Loewenthal, esse deus era

---

65 Tais afirmativas de Borges estão contidas em Munõz Rangel, *En qué creía Borges.* S.d. Disponível em http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/enquecreiaborges.htm. Acesso em 28/mar/2007.

66 Idem.

o dinheiro:

> Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. (...) Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer – una Gauss, que le trajo una buena dote – pero el dinero era su verdadera pasión. (Borges, 1996, p.566 v.I)

Nessa descrição de Loewenthal está presente de forma marcante a ironia borgiana; o chorar com decoro, para manter as aparências, não esconde os reais sentimentos: o dinheiro era sua verdadeira paixão. Aaron Loewenthal representa, pois, a típica personagem de costume [67] dominada quase com exclusividade por um traço distintivo: a avareza.

> Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver (Borges, 1996, p. 566 v.I).

Além de avarento e usurário, ele também vive uma falsa religiosidade; era muito religioso e acreditava ter com o Senhor um pacto secreto, que o eximia de agir bem a troco de orações e devoções. Note-se que ao introduzir os personagens judeus em seus contos, Borges não se furta, inclusive, a apresentá-los com os estereótipos negativos freqüentemente associados ao judeu típico.

Os nomes de outras personagens do conto (Manuel Maier, Elsa Urstein, Perla Kronfuss, Gauss, Fein ou Fain) também são de ascendência judaica. Registre-se que a única personagem não-judaica é o sueco ou norueguês com quem Emma perde sua virgindade, escolhido por ser um estrangeiro (que nem sequer fala espanhol), marinheiro do barco *Nordstjärnan,* de Malmö.

Um outro tópico religioso presente em "Emma Zunz", o copo de água que Emma pede a Loewenthal com o objetivo de fazê-lo sair da sala para que ela pegue o revólver, pode significar, como no episódio bíblico em que Pôncio Pilatos lava as mãos (Mateus 27:24), uma intenção de se eximir de culpa pelo ato que vai praticar; ou, ainda, um ato de purificação (considerando a importância simbólica da água, entre os judeus).

---

67 Em "Personagens do romance", Antonio Candido, citando Johnson, define "personagens de costume" como aquelas apresentadas por traços distintivos, fortemente marcados e desde logo revelados. (CANDIDO, 1998, p. 61).

Também o dia da semana que Emma escolhe para sua vingança – o sábado – é significativo. O calendário judeu considera-o dia de descanso e dedicado a Jeová (Êxodo 20:8-11 e 31, 12). Para tornar mais terrível o seu sacrifício, nesse dia sagrado ela se prostitui, mata e mente. Também rasga o dinheiro com que foi paga pelo marinheiro.

Apesar dos estereótipos negativos com que muitas vezes Borges apresenta seus personagens judeus, uma das qualidades mais reiteradas desses personagens é a intelectualidade; geralmente são artistas, pessoas sensíveis e inteligentes, como o poeta judeu alemão David Jerusalém, no conto "*Deutsches Requiem*". Nele Borges enfoca não só o tema do duplo, mas o tema da morte e da confrontação política entre judeus e nazistas, do ponto de vista incomum de um torturador nazista. O narrador desse conto é o personagem Otto Dietrich zur Linde, ex-subdiretor do campo de concentração de Tarniwitz, que vai ser fuzilado por tortura e assassinato. Na noite que precede sua execução, Zur Linde rememora sua vida e seus atos na construção do Terceiro Reich e descobre que o nazismo, intrinsecamente, é um fato moral, um despojar-se do velho homem, que está viciado, para vestir um novo... e que "la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra". (Borges, 1996, p. 643). E ele confessa que quase comete esse pecado quando chega ao campo o admirável poeta judeu David Jerusalém. Zur Linde, então, ao destruir Jerusalém por haver se transformado no símbolo de uma detestada zona de sua alma, revela que agonizou com ele, morreu com ele e, de algum modo, se perdeu com ele; por essa razão, foi implacável.

Já "La muerte y la brújula" pode ser considerado um conto judeu não somente pelos nomes de seus personagens, mas pela sua precisão, por seu cálculo intelectual, por seu método cabalístico.[68] Concebido como policial, segundo Harold Bloom (1995) "La muerte y la brújula" constitui um modelo do que há de mais valioso e mais enigmático 'em' e 'sobre' Borges; consiste em uma narrativa que enfoca o desfecho de

68 O mecanismo de precisão que representa a Cabala é outro elemento a atrair Borges às Sagradas Escrituras, segundo Muñoz Rengel. Fishburn e Hughes (1990, p.71) definem o termo Cabala como um corpo de conhecimento religioso e experiência que busca proporcionar um meio de aproximação direta com Deus. Segundo os autores, a Cabala refere-se, também, em grande medida, à postulação de sistemas cosmológicos, ou seja, teorias da criação, manutenção e destino do mundo e a inter-relação de seus componentes. De acordo com o relato judaico da criação, a linguagem precedeu o ato da criação; daí a crença nas propriedades mágicas do Hebraico, a língua empregada por Deus. De acordo com os estudiosos, a capacidade de nomear as coisas seria, conseqüentemente, uma capacidade de criar.

um combate de sangue entre o detetive Erik Lönnrot e o gângster judeu Red Scharlach, numa Buenos Aires visionária que, de acordo com o respeitado ensaísta norte-americano, tão freqüentemente é o contexto da fantasmagoria característica de Borges. Inimigos mortais, conforme sugere a cor vermelha dos seus nomes, são também duplos óbvios, o que faz com que o conto possa ser visto como um amálgama de Poe, Kafka e tantos outros duplos que se enfrentam.

O conto gira em torno de uma série de crimes e inicia com o assassinato do rabino Marcel Yarmolinsky, representante de Podólsk no Terceiro Congresso Talmúdico, cometido no Hôtel du Nord. Assim diz o narrador, associando a atitude individual do judeu às características da sua raça: "Nunca sabremos si el hotel le agradó. Lo aceptó con la antigua resignación que le había permitido tolerar tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión y de progroms" (Borges, 1996, p. 556).

Junto a seu corpo, uma nota com as palavras: "La primera letra del Nombre ha sido articulada" (Borges 1996: 500 v.I). Lönnrot, detetive encarregado do caso e racional como o Dupin de Poe, vai buscar para os crimes explicações rabínicas nos livros que o morto carrega consigo; entre eles, uma monografia sobre o *Tetragrámaton*, o livro dos Nomes de Deus, uma *Vindicação da Cabala*, um *Exame da filosofía de Robert Fludd,* uma tradução literal do *Sepher Yezirah,* uma *Biografia do Baal Shem*, uma *Historia da Seita dos Hassidim,* uma monografia sobre a nomenclatura divina do *Pentateuco*. O detetive deduz, com base nessa bibliografia, que a mensagem se refere ao Tetragrámaton, o nome secreto de JHVH, o Deus Javé. No mês seguinte, um outro morto é encontrado em um subúrbio a Oeste da cidade, constituindo a segunda letra do Nome, o que faz com que Lönnrot conclua que as mortes são sacrifícios místicos de alguma seita judaica. Um terceiro assassinato supostamente acontece no setor Leste, mas, nesse caso, sem cadáver; então já é possível verificar que o detetive está, aos poucos, sendo manipulado e atraído a uma armadilha, cujo cerco se completa numa mansão no Sul, nos arredores da cidade, quando é assassinado. Dessa forma, "La muerte y la brújula" constitui, também, uma narrativa que demonstra que ler é sempre uma espécie de re-escrita, de re-interpretação.

Segundo Lyslei Nascimento (2001), a atração de Borges pela Cabala, evidenciada em textos como "La muerte y la brújula", não parte da doutrina, mas de alguns procedimentos hermenêuticos e criptográficos, que lhe são peculiares. O seu interesse não seria, portanto, teoló-

gico, filosófico ou místico, mas singularmente lúdico. Assim, essa aproximação de Borges à Cabala tem por objetivo proliferar possibilidades narrativas e não, como queriam os cabalistas, desentranhar segredos.

Também em "La muerte y la brújula" é possível verificar um dos temas teológicos mais enfocados por Borges: a oposição entre Caim e Abel, manifesta igualmente em outros contos e poemas. Note-se que Borges se interessa pela história bíblica dos dois irmãos e utiliza-a como simbolismo da interminável e tantas vezes mortal confrontação entre as pessoas. Entretanto, como é típico de Borges, no poema "Génesis, 4,8" a narrativa bíblica é alterada: "Fue el primer desierto/ Dos brazos arrojaron una gran piedra/ No hubo un grito. Hubo sangre/ Hubo por primera vez la muerte/ Ya no recuerdo si fui Abel o Caín" (Borges, 1996. p.504 v.II).

No texto borgiano, os dois irmãos são dois pólos de uma mesma unidade, e seu mito transforma-se numa das maiores obsessões de Borges: a confusão das identidades e a relatividade de todas as coisas. Além de presente na encarniçada luta entre os duplos Lönnrot e Scharlach, as figuras de Caim e Abel se repetem em muitos outros textos.

Em "El fin", por exemplo, Borges retoma o mito numa história de um duelo a faca entre Martín Fierro e um negro que espera há sete anos para vingar a morte de seu irmão. O conto narra a tarde do combate em que o negro realiza seu destino, faz justiça a seu irmão e assume a identidade do outro: "ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" (Borges, 1996. p. 580, v.I).

A noção panteísta de que um homem é todos os outros, segundo Jaime Alazraki (1983), implica a negação da individualidade ou a anulação da identidade individual; mais exatamente, a redução de todos os indivíduos a uma identidade geral e suprema que os contém e que, por sua vez, faz com que todos estejam contidos em cada um deles. Em "Los teólogos", os principais personagens, dois teólogos romanos, travam uma batalha secreta, ainda que ambos militem no mesmo exército e guerreiem contra o mesmo inimigo: as heresias. Um deles, Aureliano, denuncia o outro, Juan de Panonia, acusando-o de defender heresia panteísta. Juan de Panonia é, então, executado numa fogueira. Entretanto Aureliano, o acusador, comprova, ao chegar ao paraíso, "que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona" (Borges, 1996, p. 619).

A noção panteísta de igualar o ortodoxo e o herege, observa ainda Alazraki (1983, p. 80), está presente ao se pensar na fé e na crença dos cristãos, que nos tempos de Roma eram arremessados à arena dos circos para serem devorados pelas feras; no entanto, essas mesmas fé e crença, séculos mais tarde, acenderam uma fogueira cujas chamas aniquilaram milhares de homens que as renegavam. Os tempos transformam as vítimas em perseguidores. Assim, se a vítima pode ser o verdugo, se o ortodoxo pode ser o herege ou, ainda, se o acusador pode ser o acusado, como não aceitar a possibilidade de uma identidade única e universal de forma que cada homem seja parte da divindade em contato com o mundo? No entanto, para Borges, adverte ainda Alazraki, responder afirmativamente à questão não significa que ela seja real; significa tão somente que ela é uma tese esplêndida, tão esplêndida que "qualquer falácia cometida pelo autor resulta insignificante" (Borges, 1996, p. 26).

Da mesma forma, em "Tema del traidor y del héroe", a semelhança entre as mortes de César, Lincoln e Kilpatrick constituem mais uma referência à idéia de Borges de que qualquer homem é todos os homens e que qualquer acontecimento leva implícito em si todo o passado.

Também é recorrente nos contos de Borges a tese de que se alguém participa de uma entidade qualquer, ele é essa entidade; ou que uma circunstância similar unindo várias pessoas faz dessas pessoas uma só.

No poema "El truco", de *Fervor de Buenos Aires*, o conceito é enriquecido, ao aparecer perpetuado no fato de que todos que realizam uma mesma ação básica e ritual perdem a identidade individual e se tornam, de certa forma, imortais.

> Una lentitud cimarrona
> va refrenando las palabras
> que por declives patrios resbalan
> y como los altibajos del juego
> son sempiternamente iguales
> los jugadores en fervor presente
> copian remotas bazas:
> hecho que inmortaliza un poco,
> apenas,
> a los compañeros muertos que callan (Borges 1996: 22 v.I).

A idéia é a de que os jogadores do passado, mortos, voltam a viver nos jogadores que, hoje, reproduzem as mesmas apostas; assim, a repetição de um ato ritualizado suspende e apaga o tempo histórico e confere eternidade aos que o praticam.[69]

Em "La forma de la espada" verifica-se a presença da mesma tese. Um irlandês, chamado de "El inglés", conta a história de uma cicatriz que tem no rosto; fica-se sabendo que ele lutou pela independência da Irlanda e foi traído por um companheiro, John Vincent Moon, a quem salvara a vida. Antes de ser preso, no entanto, "El inglés" consegue marcar para sempre o rosto do traidor com uma meia lua de sangue. No final surpreendente do conto o narrador confessa que é o traidor e não o traído. Esclarece o narrador:

> Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. **Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo**. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos os hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon (Borges, 1996, p. 550, negrito meu).

Assim, o traidor é o traído e somente no epílogo sua verdadeira identidade nos é revelada. Da mesma forma, a surpresa final da troca de identidade é utilizada como técnica da narrativa policial "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". Abenjacán, o Bojarí, rei de uma tribo nilótica é o protagonista do conto e causou espanto ao chegar ao porto de Pentreath escoltado por um escravo negro e um leão da cor do sol. Tirano, escapara de uma sublevação de seu povo no deserto do Sudão e, em companhia de seu primo, o vizir Zaid (que tinha fama de covarde), fugira, carregando um tesouro, um escravo e um leão. Na fuga, Abenjacán matou Zaid, procurou outras terras e chegou a Cornwall. Mas, em sonhos, o fantasma do primo prometeu vingança e, para se esconder, Abenjacán construiu uma enorme casa-labirinto no topo de uma elevação da costa, passando a morar no centro dela. Todo o esforço do rei Abenjacán, no entanto, foi em vão. O fantasma de Zaid penetrou no labirinto e conseguiu matá-lo, ao leão e ao escravo, destroçando-lhes as faces. No final do conto, o leitor é informado de que o mistério da morte de Abenjacán é elucidado por Unwin, muitos anos depois; a partir de uma série de inferências, esse personagem/

69 Ver Emir Monegal (1987, 102) e Ernesto Sábato (1976, 72).

detetive conclui que o homem que dizia ser Abenjacán era, na verdade, Zaid, o covarde, que tinha roubado o tesouro do rei e fugido com ele. Consciente de que Abenjacán o perseguiria, construiu um labirinto, suficientemente vistoso para que as notícias dele chegassem até Bojarí, atraindo-o. O labirinto foi então construído não pelo perseguido, mas pelo perseguidor, e seu propósito não era se esconder do perseguidor, mas atraí-lo.

Note-se que essa mesma tese panteísta também está presente no desconhecido planeta Tlön, onde "Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare" (Borges, 1996, p. 483 v.I).

Assim, segundo o panteísmo, se a individualidade não existe, se qualquer homem pode ser todos os homens, Judas pode ser Jesus. Essa é uma hipótese apresentada por Borges no conto-ensaio "Tres versiones de Judas", no qual o teólogo Nils Runeberg questiona a traição do apóstolo Judas Iscariotes em três diferentes interpretações. Inicialmente afirma que de algum modo Judas reflete Jesus, uma vez que o Verbo se fez mortal em Cristo e Judas, seu discípulo, como representante de todos os homens, inclusive do Verbo, fez um sacrifício condigno: rebaixou-se a delator, o pior delito que a infâmia suporta. Assim, a traição de Judas Iscariotes não foi casual, foi um fato predeterminado na redenção. A segunda tese sustenta que se para maior glória do Senhor o asceta mortifica e envilece a carne, Judas fez a mesma coisa com o espírito: renunciou à honra, ao bem, à paz, ao reino dos céus, como outros, menos heroicamente ao prazer (Borges, 1996, p.575). Suas culpas foram, pois, premeditadas com lucidez terrível; agiu com enorme humildade, acreditou-se indigno de ser bom. Por fim, Runenberg propõe a tese de que Deus se fez totalmente homem, porém homem até a infâmia; para nos salvar, pôde escolher qualquer dos destinos que tramam a perplexa rede da história; pôde ser Alexandre ou Pitágoras ou Rurik ou Jesus; mas escolheu um ínfimo destino: foi Judas. Dessa forma, o verdadeiro Cristo foi Judas que, sabendo de sua condenação, vendeu a Cristo para que ele salvasse a humanidade; e o verdadeiro sacrifício foi de Judas e não de Cristo, que tinha seu lugar seguro na glória.[70]

Alazraki (1983) ainda observa que a forma ensaística do conto deve-se a uma constante mistura do real com o fictício que permeia

70 A crucificação de Jesus e as contradições de um sacrifício protagonizado por um Deus onisciente é tema de muitos textos de Borges como "El *Biathanatos*" (BORGES, 1996, p.78 v.II) e o poema "Cristo en la cruz" (BORGES, 1996, p. 457 v.III).

toda a narrativa. Autores fictícios como Runeberg, Abramovicz, Erjford e Hladík (personagem de “El milagro secreto”) convivem com De Quincey, Euclides da Cunha, T.E. Lawrence e Almafuerte. Teorias apócrifas misturam-se a citações de De Quincey, de Lawrence, de textos bíblicos, como Mateus 12:31; Lucas 9:1; I Coríntios 1:31; João 1:10 e 12:6; Isaías 53:2-3. Assim, é quase impossível, sem prévia verificação, distinguir o enganoso do genuíno, o que constitui um estratagema de Borges para confundir o leitor e forçá-lo, dessa forma, a aceitar o falso como verdadeiro e fazer-lhe sentir que todos podem ser todos, como Judas pode ser Jesus.

Em seus textos Borges não demonstra convicção absoluta, mas o prazer de estar sempre procurando novas respostas. E nessa busca ele envolve também o leitor, ao libertá-lo das idéias pré-concebidas e das limitações do mundo; ao ensiná-lo a duvidar dos dogmas e ao expor a fragilidade das verdades irrestritas. Como os filósofos de Tlön, Borges busca o prazer imaginativo nas idéias religiosas e metafísicas e brinca com tais idéias em sua literatura, levando seu leitor a acreditar que elas poderiam ser, talvez, suas convicções.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. **La prosa narrativa de Jorge Luis Borges**. Madrid: Gredos, 1983.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. "Abenjacán el Bojarí, muerto em su laberinto". In: **Obras completas I. El Aleph.** Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "Emma Zunz". In: **Obras completas I. El Aleph**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "*Deutsches Requiem*". In: **Obras completas I. El Aleph**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "El fín". In: **Obras completas I. Ficciones**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "El tiempo y J.W. Dunne". In: **Obras completas II. Otras Inquisiciones.** Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "Génesis, 4, 8". In: **Obras completas II. El oro de los tigres**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "La forma de la espada." In: **Obras completas I. Ficciones.** Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "La muerte y la brújula". In: **Obras completas I. Ficciones**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "Los teólogos". In: **Obras completas I. El Aleph**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "Tema del traidor y del héroe". In: **Obras completas I. Ficciones**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". In: **Obras completas I. Ficciones**. Barcelona: Emecé, 1996.

______________. "Otras inquisiciones (1952)". In: **Obras completas II**. Barcelona: Emecé, 1996.

CANDIDO, Antonio et al. "A personagem do romance". In: **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

FISHBURN y HUGHES. **Un dicionario de Borges.** Tradução de David Susel. Buenos Aires: Torres Agüero, 1990.

MOLLOY, Sylvia. "Jorge Luis Borges, confabulador (1899 – 1986)". **Revista Ibero Americana,** Pittsburg, n. 141, p. 801-808, out-dez, 1987.

MONEGAL, Emir R. **Uma poética da leitura**.Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MUNÕZ RANGEL. **En qué creía Borges**. S/d. Disponível em http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/enquecreiaborges.htm. Acesso em 28/mar/2007.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. **Vestígios da tradição judaica: Borges e outros rabinos**. 2001. Tese – Curso de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SÁBATO, Ernesto. "Los relatos de Jorge Luis Borges". In: Jorge Luis Borges, edición de Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976.

VÁZQUEZ, María Esther. **Borges: imagines, memórias, diálogos**. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Erotismo e Religião: cópula e comunhão na poesia de Hilda Hilst e Adélia Prado

Geruza Zelnys de Almeida
& Cristiane Fernandes Leite

Erotismo e Religião: cópula e comunhão na poesia de Hilda Hilst e Adélia Prado

Geruza Zelmys de Almeida
& Cristiane Fernandes Leite

ALMEIDA, Geruza Zelnys de*

LEITE, Cristiane Fernandes**

Resumo: O artigo reflete sobre a natureza ontológica das experiências erótica e religiosa na poesia de Hilda Hilst e Adélia Prado, analisando a busca pelo sagrado a partir de duas vias distintas: a cópula, em Hilda, e a comunhão, em Adélia.

Palavras-chave: Literatura, Teologia, Erotismo, Hilda Hilst, Adélia Prado.

Abstract: The article investigates the ontological nature of erotic and sacred experiences into the poetry of Hilda Hilst and Adélia Prado, analyzing how each author seeks the sacred along a different path: Hilda, in copulation; and Adélia, in communion.

Key-words: Literature, Theology, Eroticism, Hilda Hilst, Adélia Prado.

* Profa. Ms. em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Departamento de Literatura e Crítica Literária, e-mail: zelnys@hotmail.com

** Profa. Ms. em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Departamento de Literatura e Crítica Literária, e-mail: cftavares@hotmail.com

1. Cópula & Comunhão

O sentimento religioso e o sentimento erótico são frutos do desejo de união, de completude o que, de certa forma, tem relação direta com a busca pelo transbordamento, pelo arrebatamento, pela sensação indizível de intenso prazer e gozo: o êxtase, muitas vezes identificado com a morte. Sendo assim, erotismo e religião estão intimamente ligados à criação poética, já que são experiências ontológicas que se fazem presentes através do poema (transcendência) e pelo poema (imanência), inscrevendo-se na própria estrutura, apreendida logicamente no corpo poético. Assim cópula e comunhão serão analisadas como as duas faces – proibição e transgressão – do elemento sagrado.

2. Do erotismo: Hilda Hilst e a cópula imagética

Na poesia de Hilda Hilst, Deus é a grande busca, mas a tentativa de materializá-lo por meio da palavra poética coloca a autora frente a uma impossibilidade devido ao fracasso da língua para dizer e/ou presentificar o todo. Em luta contra a falibilidade sígnica, Hilda chega às últimas conseqüências mergulhando no sensível para encontrar o incognoscível por meio da 'sensualização' da forma (o movimento erotizante do pensamento), da cópula imagética, ou ainda, da pornografia vernacular. Assim, para chegar até o Deus desejado, a poeta busca, sobretudo, a morte, estado limítrofe entre corpo e espírito, abismo entre o ser desejoso e o desejado, procurando conhecê-la em sua singularidade, ou seja, na inscrição do próprio nome.

Octávio Paz, em *O arco e a lira*, afirma que "a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la [porque] aquilo que ignoramos é o inominado" (1982, p. 37). Portanto, se nomear é conhecer, o nomeado, quando se mantém desconhecido ou inalcançável, reclama uma re-nomeação, nem que seja, ao menos, para criar uma ilusão de conhecimento que satisfaça o intelecto. Por isso, Hilda tece infinitos nomes à procura da imagem/idéia inaugural, que a aproxime do ser morte, numa tentativa de conhecer o símbolo pela forma como se indicia.

Esse procedimento desemboca numa espécie de ritual de cópula imagética, ou seja, o movimento frenético das imagens funde-as num todo prenhe de significação. Está aí a natureza erótica da poética hilstiana, uma vez que a busca do erotismo é a fusão e, segundo Bataille,

citado em *O corpo impossível* por Eliane Robert Moraes, a eliminação dos limites que viola as identidades e possibilita a total comunhão entre um e outro ser (2002, p. 50).

Observa-se esse procedimento, por exemplo, em *Da morte. Odes Mínimas.* (2003), tortuoso monólogo poético – composto de quarenta poemas – que o eu-lírico dirige à Morte:

> "Te batizar de novo.
> Te nomear num trançado de teias
> E ao invés de Morte
> Te chamar Insana
> Fulva
> Feixe de Flautas
> Calha
> Candeia
> Palma, por que não?
> Te recriar nuns arco-íris
> Da alma, nuns possíveis
> Construir teu nome
> E cantar teus nomes perecíveis:
> Palha
> Corça
> Nula
> Praia
> Por que não?" (I, p. 29)

Insatisfeita com a idéia de morte, a poeta recria a morte-nome, a partir do material vocabular "perecível" de que dispõe, atribuindo-lhe novas nomenclaturas e tornando-a, assim, mais atraente. Por meio de atributos imagéticos, sonoros, sensíveis e intelectivos, fornecidos pelos substantivos ou adjetivos substantivados, o eu-lírico funda uma morte poética, na qual as palavras vão se aproximando por "amor" de suas parecenças e se aglutinando melopaicamente (fulva/feixe/flauta). Nesses versos monossilábicos, a morte adquire um ritmo dançante que a sensualiza e a destitui do significante *morte*, eliminando, assim, o *temor* contido na construção anagramática.

Entretanto, ao longo da composição, cria-se um movimento erotizante de aproximação e afastamento que leva à inversão de papéis: ao invés de ser tomada pela morte, a poeta toma-a sensorialmente: se pensá-la lhe é possível em vida, senti-la é condição imposta pelo morrer:

> "Se eu soubesse / Teu nome verdadeiro
> Te tomaria / Úmida, tênue" (XIX, p. 47)

O verso inquiridor "*por que não?*" mantém acesa a proposta do encontro, ou ainda, da fusão entre o conhecido e o desconhecido:

> "Que eu te conheça lícita, terrena" (II, p. 30)
> "Há milênios te sei / E nunca te conheço." (III, p. 31)

E trazendo a Morte para perto de si, o eu-poético desfia infinitas redes de significação, as quais vão se avolumando no poema, desagregando o conceito convencional da imagem-Morte:

> "Te batizo Ventura (...) / Te batizo Prisma, Púrpura (...)
>
> Te batizo Riso / Rosto de ninguém
> Sonido / Altura" (XXIII, p. 51)

Como se vê, a perseguição ao sublime pela via do erótico, encontra-se fadada ao fracasso de "re-nomear" o que não cabe numa palavra. Como a verdade não se força aos olhos, a poesia não revela numa palavra toda sua verdade: a morte se mostra na potência da língua que, conforme Alain Badiou em seu *Pequeno Manual de Inestética*, é impotente para lhe dizer, mas que fixa nesse campo magnético-textual, entre o dito e o não-dito, sua essencialidade.

Dessa forma, para se aproximar da Morte, o eu-lírico desenha-lhe um corpo físico traçando uma imagem que separe o ser da morte de seu infinito possível: *Cavalinha*, *Cavalo*, *Búfalo* e, principalmente, *Cobra*. A imagem da cobra aparece nos estudos de Valéry, apontados por Augusto de Campos em *Valéry: a serpente e o pensar*, associada ao "ícone do pensar": a serpente pelo aspecto espiralado e pela formação em nós representa o pensamento em movimento. Bem por isso, na plasticidade dos poemas que compõem *Da morte*..., construída por meio da fanopéia, cristaliza-se a serpente valeriana esgueirando-se em contínuos retornos e metamorfoses e provocando na memória as reminiscências de um passado bíblico.

Essa imagem erótica serpenteia pelos diversos livros da autora, ora associada à morte, ora à própria palavra poética, duas faces do mesmo ser desejoso do Outro:

> "Vem dos vales a voz. Do poço. / Dos penhascos. Vem funda e fria (...) / E sibilante e lisa / Se faz paixão, serpente, e nos habita." (*Do Desejo*, 2004, p. 31)

Chegar à morte é ter o conhecimento, ou seja, a via de acesso ao

uno. Como que repetindo a função bíblico-inaugural de detentora do conhecimento (sophia), a serpente (ophis) relaciona-se com o proibido e a sua transgressão: com a procura do eu-poético pelo êxtase sagrado nas espirais labirínticas do erótico. Todavia, mais do que símbolo, a serpente se desenha iconicamente, serpenteando em especulações com suas idas e vindas frenéticas. Inscrita nas curvas dessa *serpent-penser*, o ser mutante morte é sensualmente corporificado para, através da fusão dos corpos, reconciliar espírito e matéria, razão e sensação:

> "Duas fortes mulheres / Na sua dura hora." (I I , p.30)
> "Juntas. Tu e eu. (...) / Dois cortes.
> Duas façanhas. / E uma só pessoa" (XXX, p. 58)

Nesta cópula imagética acontece o gozo do texto, o transbordamento da própria poesia. Apenas no breve momento entre os movimentos de contração e expansão da palavra, ou ainda, no momento da apreensão do texto poético, é que há a visão do invisível e intui-se o nome do inominável. Nome esse impronunciável, mas existindo enquanto potência, como se observa em *Cantares* (2002):

> Eu amo o Homem-luz / Que há em mim.
> É poeira e paixão / E acredita. //
> Amo-te, meu ódio-amor / Animal-vida. (...) (Canto XXIII, p. 56)

Ao justapor duas imagens, como numa cópula metafórica, cria-se uma fórmula que preserva as imagens evocadas, mantendo-as sem, contudo, sê-las propriamente. Trata-se, pois, de uma potencialidade nascida da união de dois diferentes. Esse procedimento protege a imagem ícone, funcionando como um campo de força contra sua saturação, mantendo sua indizibilidade e, portanto, sua sacralidade.

Sabe-se que o contínuo movimento é característico do signo lingüístico em busca da completude, sua progressão e regressão infinitas participam da continuidade do processo. Nesse sentido, a cápsula metafórica potencializa o devir lingüístico, funcionando como microestrutura da gênese poética. Mais: a cápsula metafórica revela uma faceta dessa representação poética, ou seja, a mobilidade do poema elimina qualquer definição de início ou fim absolutos, indo ao encontro, justamente, da idéia predominante sobre Deus.

Como a atração imagética não possibilita um nome, tem-se um conhecimento verticalizado proposto na relação. O inominável insiste

em se materializar como ausência ou silêncio, num conceito virtualizado no poema que remete sempre à origem de si mesmo, comprovando o que diz Bataille no seu livro *O erotismo*, de que a experiência erótica leva ao silêncio. Conclui-se, então, que o fracasso na presentificação do ser é o sucesso da representação poética, que se alimenta desse indizível essencial ao ser humano. As metáforas que se desmetaforizam como atividade reformuladora do pensar/conhecer, ou ainda, a cápsula metafórica que esconde na fusão um "vazio" pronto a "ser", obrigam ao desautomatismo do olhar acostumado com a realidade cotidiana e instauram a experiência do sagrado.

A sucessão de nomes/imagens, cada uma englobando e ampliando a anterior, aponta para uma visão plural e multifacetada do uno num conceito sensível-inteligível que, paradoxalmente, firma sua precisão nesse ambiente impreciso da poesia. Essa impressão faz com que o sagrado continuamente escape-lhe pelos vãos dos dedos. Por isso, a poeta ousa, ainda, atravessar os limites da idéia em favor das exigências sensórias: a busca dos aspectos sensíveis para tornar visível o invisível intensifica-se no volume *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005):

> "É neste mundo que te quero sentir / É o único que sei. O que me resta. / Dizer que vou te conhecer a fundo / Sem as bênçãos da carne, no depois, / Me parece a mim magra promessa. / (...) / Dirás que o humano desejo / Não te percebes as fomes. Sim, meu Senhor, / Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto / Com os enlevos / De uma mulher que só sabe o homem. (VIII, p. 31)
>
> Abre teus olhos, meu Deus, / Come de mim a tua fome. (XVII, p. 53)

Essa postura agressiva intensifica-se ainda mais no volume *Do desejo* (2004), sendo o sexo reclamado porque se trata do mais primitivo contato do homem com o outro e, por isso, faz-se essencial para tocar o sensível, o inefável:

> "Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo. / Pensá-LO é gozo. Então não sabes? / INCORPÓREO É O DESEJO" (X, p. 26)
> "Extasiada, fodo contigo / Ao invés de ganir diante do Nada"
> (I, p. 17)

O corpo profano torna-se o único lugar possível ao encontro com Deus:

> "Olhando o meu passeio / Há um louco sobre o muro / Balançando os pés. / Mostra-me o peito estufado de pêlos / E tem entre as coxas um lixo de papéis: / - Procura Deus, senhora? Procura Deus? // E simétrico de zelos, balouçante / Dobra-se num salto e desnuda o traseiro." (III, Via Espessa, p. 67)

A imagem do ânus como o "lugar" físico possível para o encontro com a idéia do sagrado é uma constante que reaparece por toda a obra hilstiana e possui grande carga de significação, pois se trata de um corpo "estranho" nas artes poéticas que abala o espaço impreciso do poema. Entretanto, o retorno ao corpo físico desnuda um processo metafísico que não busca extrapolar o corpóreo, mas inscrever-se nele mesmo, reforçando-o através de signos "proibidos". Assim, o lugar mais recôndito do corpo é o espaço mais promissor para a construção do conhecimento, já que se trata do que há de material mais imediato ao homem.

Apesar disso, a palavra pornográfica causa estranhamento, afinal, a poeta quebra com o princípio erótico da poesia, defendido por Roland Barthes em *O prazer do Texto*: o de não revelar, mas ocultar. Essa pornografia lingüística, por sua vez, leva à perda da aura de mistério, a qual coincide com a implosão significativa. Mas, a auto-revelação no poema, ou o pornográfico, ao expor o que deve estar oculto, leva à mudez da palavra e, portanto, novamente ao silêncio.

Como se percebe, na arena poética hilstiana expõe-se a impotência da palavra em dizer o todo. A verdade poética não está no que se fala, mas no que se cala no poema, e que traduz a dialética do procedimento metafísico que é a ânsia de perseguir o abstrato no concreto: "coisificação dos conceitos através dos sentidos" segundo Augusto de Campos em *Verso, Reverso, Controverso*.

O contato primitivo e carnal com o corpo físico-textual, escancarado em termos considerados marginais na poesia, tem intenção fundadora de linguagem. Linguagem inaugural fundada/fundida ao corpo como via de acesso ao conhecimento do mundo e ao encontro com Deus e alimentada por esse indizível essencial ao ser humano.

3. Do religioso: Adélia Prado e a poética da comunhão

Um dos primeiros textos críticos sobre a poesia de Adélia Prado é de Carlos Drummond de Andrade que, mesmo um ano antes da publicação do livro de estréia *Bagagem*, apontou, no artigo "De animais, santo e gente" no *Jornal do Brasil*, relações entre poesia e religiosidade: "Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus". Os adjetivos definem um jeito próprio de fazer poesia e qualificam a obra da autora como sendo de um lirismo nascido do ritmo primordial, do canto sálmico, além do pensamento analógico e metalingüístico.

O diálogo entre os universos religioso e poético, presente nos poemas da autora, serão analisados a partir de sua natureza ontológica. Segundo José Ferrater Mora, em seu *Diccionario de Filosofia*, para Heidegger ontológico 'se refiere al ser', assim a ontologia é "aquella indagación que se ocupa del ser en cuanto ser, pero no como una mera entidad formal, ni como una existencia, sino como aquello que hace posibles las existencias" (1981, p. 2423-25). Como se constata, a experiência poética e a religiosa aproximam-se pela natureza ontológica, entretanto, é preciso ressaltar que a obra de arte literária tem, para Wellek & Warren no livro *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, "sua própria condição ontológica" (2003, p. 200). Isso implica um tratamento metodológico também específico, que leve em conta: 1) sonoridade, 2) estrutura, 3) imagem e metáfora e 4) o "mito poético" (p. 201).

Assim, tratamos por natureza ontológica, a potencialidade de ser que há tanto na palavra poética, quanto nos ritos religiosos, em especial nos sacramentos. Conforme Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano*, "o homem religioso é sedento do *ser*" (1996, p. 60) e essa sede ontológica manifesta-se na vontade de situar-se no coração do real, seja recuperando-lhe a essência original pela proximidade com os deuses, seja reinventado-lhe para alimentar sua "substância ôntica", sua "sede de ser". Eis o porquê dos adjetivos "bíblica" e "existencial" aparecerem lado a lado no artigo de Drummond, já que essa poesia revela o real sob um olhar calcado na existência poética das coisas, ou seja, na pulsação de sentidos que se escondem por trás de cada vocábulo, verso ou enunciado poético.

Pode-se afirmar, portanto, que a poética adeliana dialoga com

o conceito de *religare*, aqui chamado de comunhão, e com os de imanência e transcendência a ele relacionados por meio de três elementos composicionais presentes em sua obra: metalinguagem, metáfora e ritmo.

A primeira forma de comunhão metafórica ocorre mediante a combinação de "invenção e engenho". (VICO, 1999, p. 211). Esse peculiar engenho criativo, segundo o filósofo Giambattista Vico em *Princípios de uma Ciência Nova*, tem origem na fantasia que, nada mais é, do que "a memória dilatada" que relembra, fantasia, altera e falseia para depois, com engenho, aplainar, acomodar e ordenar. Nos versos do poema "Para o Zé", em *Bagagem* (1986) Adélia revela: "o que a memória ama fica eterno", ou seja, a "memória dilatada" torna-se imperecível quando traduzida em palavra poética.

Muitos de seus poemas são estruturados a partir de um pensamento metafórico que revela experiências guardadas na memória em expansão no poema, ao mesmo tempo em que oculta outras, realizando uma apreensão parcial da realidade na reinvenção poética. Num pensamento metafórico assim estruturado, o significado constrói-se também no intervalo entre o dito e o não-dito, espaço de revelação. Afinal, o movimento da memória que se dilata, exige um tempo/espaço de acomodação para, depois, traduzir-se em forma de palavra.

Não se trata, portanto, do uso da metáfora como mero recurso de linguagem que substitui um termo por outro, mas da estruturação do enunciado poético a partir de um modo de pensar metafórico. Isso se torna possível porque seus poemas funcionam no que Paul Ricouer, no livro *Da metáfora,* chama de "campo associativo": "espaço que permite deslizamentos e substituições" para preencher lacunas autênticas e dar "livre curso às emoções". (p. 185). É o que se verifica no poema "Atávica", *Bagagem* (1986):

> Minha mãe me dava o peito e eu escutava / o ouvido colado à fonte dos seus suspiros: / 'Ó meu Deus, meu Jesus, misericórdia'. / Comia leite e culpa de estar alegre quando fico. / Se ficasse na roça ia ser carpideira, puxadeira de terço, / cantadeira, o que na vida é beleza sem esfuziamentos, / as tristezas maravilhosas. / Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes / que dão gosto, meu Jesus misericórdia. / Por prazer da tristeza eu vivo alegre. (1991, p. 45)

A palavra "atávica" é relativa a atavismo: reaparição em um descendente de caracteres de ascendente remoto que permaneceram latentes por várias gerações. Esse significado literal é explorado metaforicamente no texto: o canto que toma forma nos suspiros da mãe, no choro das carpideiras, na ladainha das puxadeiras de terço e nas cantadeiras, reaparece na filha, artesã da palavra. O elemento remoto e latente é a poeticidade presente em ambas as tarefas sob a mesma forma triste ("beleza sem esfuziamentos / tristezas maravilhosas") e retomada nos versos da filha que parte para a cidade grande, levando o primeiro alimento e a primeira herança: o leite materno e a culpa de estar alegre, cantando versos.

Note-se que, no poema, o leite é alimento que se come e não que se bebe. Precisa ser mastigado, digerido e transformado, tal como o trabalho do poeta diante de suas memórias, travestidas em palavras. Recordações afetivas que, reelaboradas, revelam e ocultam aspectos de uma realidade para fundar outra.

O poema se faz canto, desde o ouvido colado à fonte dos suspiros maternos, até o roçar da carpideira, da puxadeira e da cantadeira, numa rima interna que remete à sonoridade dos refrões e das ladainhas. Nesse verso, há tanto uma afinidade sonora, quanto semântica, verdadeira síntese da função metafórica na poesia adeliana: presentificar a singularidade das 'coisas', reapresentando poeticamente suas características. A "memória dilatada", portanto, caracteriza a construção do pensamento analógico em "Atávica", pois o canto presente na memória das experiências primordiais reinventa-se em nova expressão: os versos tristes da filha. A partir de então, já não é o mesmo canto. O ouvido colado à fonte interior emana, em versos, a transcendência da experiência primeira, desdobrada em apreensão poética.

O segundo elemento que compõe a poética de comunhão adeliana é a metalinguagem: instrumento de "indicação" e "revelação", "sacralização" e "dessacralização", "movimento descendente e ascendente", uma vez que, apontando para a essência da palavra, dirige o olhar do leitor para a grandeza do que deseja apreender, num movimento ascendente de sacralização da linguagem. Paralelamente, ao desnudar o modo como toca essa essência, revela a gênese criadora, num movimento descendente de dessacralização da linguagem.

O poema "Explicação de poesia sem ninguém pedir", *Bagagem* (1986) aponta, desde o título, para essa dessacralização da linguagem, aspecto que será progressivamente confrontado até a revelação maior

(sacralizadora) presente no último verso:

> Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica, / Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia, / Atravessou minha vida, / Virou só sentimento. (1991, p. 48)

Embora o título do poema anuncie uma explicação de poesia, seus versos trazem justamente a impossibilidade de explicá-la. Como um trem-de-ferro que, apesar de forte, veloz e mecânico, atravessa paisagens suaves e tempos fugidios, a poesia também possui "consistência, rapidez e exatidão", mas, é com "leveza e visibilidade", atestadas por Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, que atravessa a vida e vira puro sentimento. Consistência, rapidez e exatidão – presentes na metáfora *trem-de-ferro=poesia*, dialogam entre si e promovem a condensação, responsável pela intensidade da poesia.

A intensidade poética, da mesma forma, também se constrói na consistência e exatidão do discurso, seja semântico, sonoro ou visual. No entanto, esses conceitos não estão relacionados a uma visão exclusivamente racional da realidade, mas aos reflexos do trabalho do poeta em expressar também suas sensações, sentimentos e percepções de modo esteticamente eficiente. Em cada verso do poema uma imagem salta aos olhos do leitor, compondo em movimento, a paisagem desejada com a "leveza" e a "visibilidade".

São a leveza e a visibilidade da paisagem que explicam a poesia e permitem traduzi-la em puro sentimento. Assim, tem-se primeiro "o trem-de-ferro, coisa mecânica" consistente que, maquinando suas engrenagens, dá início à viagem: é como se ouvíssemos o som crescente e progressivamente rarefeito do trem assim que ele inicia seu percurso. Desse verso em diante, o poema adquire maior velocidade e expressa, na enumeração temporal, a visualização do trem percorrendo "a noite, a madrugada, o dia".

A visualidade "precede ou acompanha a imaginação verbal" (CALVINO, 1994, p. 99), podendo partir tanto da palavra para a imagem visiva, quanto dessa para a expressão verbal e está presente também em uma das propriedades fundamentais do sacramento da eucaristia: "Não é a matéria do pão, mas a palavra pronunciada sobre ele que beneficia a quem o come (...) A palavra se junta ao elemento (material) e advém o sacramento, como se fosse uma palavra que se visibilizasse", diz Bernard Sesboüe em *Os sinais da salvação* (2005, p. 34). Portanto, a força da palavra pronunciada pelo sacerdote na consagração do pão eucarístico liga-se tanto à massa fecunda, ingrediente fundamental do

pão, quanto à fé dos fiéis que participam da celebração e comungam o Corpo de Cristo em palavra e espécie. Do mesmo modo, a expressão "só sentimento", assim, isolada no último verso, destaca-se e fortifica-se, ligando-se à fortaleza da máquina de ferro e à consistência visual e semântica do discurso poético.

Paul Valéry, em *Variedades*, já afirmava que "um poema é uma máquina de produzir o estado poético através das palavras" e que "o efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos" (1991, p. 217). A imagem de uma máquina é parte dessacralizadora e descendente do poema e explicita o fazer humano do poeta ao extrair do ambiente externo e cotidiano seus principais recursos para alcançar a paisagem poética sacralizadora que extrai da vida o sentimento ascendente.

Ascendência e descendência, imanência e transcendência também estão ligados ao ritmo na poesia: a transcendência está na imanência, assim como a ascendência na descendência. No universo religioso isso se efetiva na presença misteriosa de Cristo na história humana, mesmo após sua ascensão, mediante o Espírito, sobretudo na celebração dos sacramentos, e, no universo poético, concretiza-se na intersecção dos níveis sonoro e semântico e na configuração de ritmos peculiares, como se observa em "Poema Esquisito", *Bagagem* (1986):

> Dói-me a cabeça aos trinta e nove anos. / Não é hábito. É rarissimamente que ela dói. / Ninguém tem culpa. / Meu pai, minha mãe descansaram seus fardos, / não existe mais o modo / de eles terem seus olhos sobre mim. / Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai. Onde estão escondidos? / É dentro de mim que eles estão. / Não fiz mausoléu pra eles, pus os dois no chão. / Nasceu lá, porque quis, um pé de saudade roxa, / que abunda nos cemitérios. / Quem plantou foi o vento, a água da chuva. / Quem vai matar é o sol. / Passou finados não fui lá, aniversário também não. / Pra que, se pra chorar qualquer lugar me cabe? / É de tanto lembrá-los que eu não vou. / Ôôôô pai / Ôôôô mãe / Dentro de mim eles respondem / tenazes e duros, / porque o zelo do espírito é sem meiguices: / Ôôôôi fia. (1991, p. 21)

O movimento descendente inicia seu percurso já no título que anuncia a "esquisitice" do poema. Segue-se a dor rara e sem culpa que

introduz os primeiros versos e se alastra por toda a primeira parte do poema até traduzir-se em "saudade roxa" abundante e explodir em choro contido, expresso nos vocativos: "Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai". É um choro soluçado, em "ô" fechado, pontual e insistente, um nó na garganta porque é 'de dentro' que parte não só a voz, mas também os sentimentos, as lembranças e a própria presença: "é dentro de mim que eles estão"; "dentro de mim eles respondem". O canto guardado em cantos recônditos tem vibração diferente daquele canto que ocupa todos os cômodos, em expansão, pronto para sair, típico do louvor. Esse é um canto silencioso, rouco e grave, que quer florescer com o vento e com a água da chuva, mas logo é sufocado pelo excesso de calor do sol, do sentimento queimando os olhos, a garganta e a cabeça: "é de tanto lembrá-los que eu não vou".

A opção de não visitar o cemitério, bem como de não construir mausoléus, optando pelo enterrar ao invés do erigir, é outra tradução do movimento descendente que predomina no poema. Apesar da estaticidade, o clamor persiste, o chamado se prolonga, se intensifica, cresce e impele: "Ôôôô pai" / "Ôôôô mãe". A resposta finalmente vem, "tenaz e dura", zelosa, mas "sem meiguices". "Ôôôôi fia" é a saudação-resposta. A súplica é atendida e o chamado desesperador encontra a presença apaziguadora. A integração dos níveis sonoro e semântico acontece aqui de modo "esquisito" como já anunciava o título do poema. A dor e a saudade geram um ritmo de clamor ascendente, em busca de diálogo com a ausência-presente 'dentro' e a resposta, ao invés de provocar exultação, já que efetiva o diálogo desejado, é zelosa, cautelosa, vem do Espírito, e por isso, desce até o mais profundo do ser para restabelecer a ligação interrompida com a morte.

A "esquisitice" está justamente na ruptura da idéia clássica de que a religação se estabelece unicamente mediante um transcender, num movimento contínuo para o alto. No poema: o transcender acontece num movimento contínuo para o alto e de repente para baixo e para dentro, até encontrar a ressonância interior que promove a religação. Ou ainda, como diz Hermógenes Harada em *A Oração no mundo secular: desafio e chance*: "Falar a partir da ausência quer dizer: suspender todo o dizer-sobre, isto é, não possuir, não ter nada que eu possa dizer-sobre para deixar a ausência mesma falar, entregar-se à fala da ausência" (1972).

Essa ausculta é a própria interioridade, conceito precioso para a compreensão dos poemas-súplica de Adélia Prado: interioridade que

"não é nem dentro nem fora, mas que é o envolvimento pleno para a abertura" (HARADA, 1972, p. 100). Auscultar é o que faz o religioso ao entregar-se a Deus em oração, estabelecendo um diálogo por ressonância, já que a oração não se resume a um instrumento de expressão para alguém, mas é, antes, "*um médium*", um tornar-se "permeável e ressonante à presença envolvente" (Idem, p. 96). É preciso auscultar o ritmo do "Poema Esquisito" para que este ressoe significação, pois é justamente a capacidade de ausculta do eu lírico que realiza a religação ou comunhão desejada.

4. ser poético = ser religioso = ser erótico

Ao longo dessa reflexão, buscamos apontar o transbordamento e arrebatamento próprios das experiências sagrada e erótica materializadas no intervalo entre o dito e o não-dito da construção poética. A sensação indizível de prazer e gozo, de êxtase espiritual e carnal pôde ser apreendida de forma plena pela poesia em procedimentos composicinais como a metalinguagem, a metáfora e o ritmo tanto na poética de Adélia Prado, quanto na de Hilda Hilst.

Assim, os sacramentos de iniciação cristã (batismo e eucaristia) aproximam-se do ritual da cópula e da sedução (serpent-penser) e juntos constituem elementos fundantes do fazer poético que unifica essas experiências: ser poético = ser religioso = ser erótico. A poesia, impossibilitada de apreender a coisa nomeada (seja recorrendo à metalinguagem, à metáfora, ao canto ou ao silêncio, ao nome ou ao movimento) apreende apenas fragmentos, os quais tenta dotar de unidade perseguindo o desejo de cópula/comunhão entre palavra e coisa. No caso da religião, a celebração dos sacramentos (ação litúrgica) ritualiza o desejo de religação com Deus, também numa tentativa de comunhão; no erotismo, a cópula ritualiza o desejo de união com o Outro, através do movimento serpenteante das idéias que fundem palavras e significados tornando palpável os sentidos.

Referências

ANDRADE, Carlos D. "De animais, santo e gente". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1975.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, Reverso, Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

______. Paul Valéry: **a serpente e o pensar**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HARADA, Hermógenes; BOFF, Leonardo; SPINDELDREIER, Ademar. **A Oração no mundo secular: desafio e chance**. Petrópolis: Vozes, 1972.

MORA, José Ferrater. **Diccionario de Filosofia**. Madri: Alianza Editorial, 1981.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RICOUER, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. São Paulo: Educ/ Campinas: Pontes, 1992, pp. 145-60.

SESBOÜÉ, Bernard (dir.). Os sinais da Salvação. São Paulo: Loyola, 2005.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** São Paulo: Iluminuras, 1991.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma Ciência Nova**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

O Cristo da Fé: Fé Teológica x Fé Poética

Rafael Camorlinga

O Cristo da Fé:
Fé Teológica x Fé Poética

Rafael Camorlinga

CAMORLINGA, Rafael

O Jesus amado pelos cristãos
é uma personagem literária
(H. Bloom).

Resumo: À primeira vista o Jesus Cristo da Teologia e o da ficção literária parecem incompatíveis. Mas o fato de ambas as abordagens se utilizarem do arcabouço das palavras autoriza falar-se de aproximação entre si. Aliás, a fé teológica e a poética, ao invés de incompatíveis, podem ser complementares.

Palavras-chave: Literatura, Teologia, Teopoética.

Abstract: To associate the Jesus Christ of Theology with the one portrayed by Literature might seem an oxymoron. Yet, if one bears in mind that both are conveyed through the framework of words, the apparent paradox makes sense. Indeed, belief and the "suspension of disbelief" have more in common than one initially might have thought.

Key-words: Literature, Theology, Theological Literature, Literary Theology.

---

* É Professor Associado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); mestre em teologia e doutor em literatura. Atua na linha de Teologia e Literatura, no Curso de Pós-Graduação da UFSC. É membro da **Alalite** (Associação Latino-americana de Literatura e Teologia) e sub-coordenador do *Nutel* (Núcleo de teologia e literatura) cuja coordenadora é a Professora Salma Ferraz.

Introdução

O tema em questão remete à Bíblia, livro sacro para o Judaísmo, o Cristianismo e o Islã, "religiões do livro". Seja qual for o critério adotado para a compilação do Cânone Ocidental, a *Bíblia* não pode faltar[71]. A importância do Livro por excelência extrapola o âmbito meramente sacro; ele permeia, não só o imaginário ocidental como também o universal. Porém, o seu valor como texto sacro não é o mesmo para as três religiões que o veneram como texto fundador. Para o Cristianismo o *Novo Testamento (NT),* apesar do exíguo tamanho relativamente ao *Antigo Testamento (AT),* tem um valor especial, pois contém os ditos e relata os fatos de Jesus Cristo (JC).

A onipresença do pensamento bíblico nas diversas culturas é inconteste, com preponderância na cultura ocidental. É isso que demonstra literariamente Borges em um dos contos: *El Evangelio de Marcos*. O personagem-eixo da narração, numa digressão, como que ao acaso, faz a seguinte constatação:

> A lo largo del tiempo los hombres han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, **y la de un Dios que se hace crucificar en el Gólgota** (BORGES, 1989, p. 448, negrito nosso)[72].

Esse Deus crucificado, morto e ressuscitado, real ou simbolicamente, é o epicentro da doutrina que herdou seu nome: o Cristianismo. A dimensão épica, sobre-humana desse personagem que para muitos é divino, pode ser apreciada pelo fato de ter sido ele quem dividiu a história do Ocidente em um antes e um depois*: antes de Cristo* e *depois de Cristo*.

O Cristianismo, por sua vez, impregnou a Civilização do Ocidente de tal maneira que a mesma, além de ocidental, passou a chamar-se também **cristã**. Assim, a sua influência não se limita ao campo religioso; atinge também o cultural e artístico. Com efeito, "sem Jesus e sua Igreja

---

71 Embora a *Bíblia* não figure no *corpus* de *O Cânone Ocidental* de H. Boom (1995), ganha especial menção no prefácio da obra.

72 "Ao longo dos tempos, os homens têm repetido sempre duas histórias: a de uma embarcação perdida que procura, nos mares mediterrâneos, uma ilha amada, e a de um Deus que se faz crucificar no Gólgota". Esta tradução é de minha autoria, bem como as demais, enquanto não constar outra observação.

que música Bach teria composto? O que teriam pintado Michelangelo, Rafael, El Greco?", pergunta Juan Arias no seu livro *Jesus – Esse Grande Desconhecido* p. 14. E no que tange ao campo literário, o mesmo autor volta a perguntar: "o que teriam escrito Dante ou San Juan de la Cruz e tantos outros escritores como por exemplo, José Saramago, autor do polêmico *Evangelho segundo Jesus Cristo*"? (Ibid.).

No concernente à produção literária *lato sensu*, Jesus Cristo deu origem a uma disciplina específica no âmbito da Teologia, a Cristologia. Conseqüentemente, as obras ensaísticas sobre JC são inúmeras, sendo uma das mais recentes a do atual Papa, intitulada *Jesus de Nazaré* (Ratzinger, 2007). Os escritos literários *stricto sensu* inspirados pela pessoa, os ditos e fatos de JC são também assaz numerosos. A seguir tentar-se-á indagar o rumo e a finalidade de cada uma das referidas abordagens. Ao final assinalaremos o que elas têm em comum, uma vez que ambas lançam mão do arcabouço das palavras.

1. O Cristo da Teologia – fé teológica

Aqui delineiam-se claramente duas vertentes, com seus respectivos desdobramentos: a teológica, com a derivação dogmática, e a da piedade popular, que assume múltiplas modalidades. Esses diferentes níveis não são estanques, mas interdependentes. O Jesus petrificado das fórmulas dogmáticas ganha vitalidade nas discussões teológicas e assume múltiplas formas na piedade dos cristãos.

1. 1 A Cristologia

A pesquisa visando indagar sobre JC, principalmente no âmbito da Igreja Católica, deve levar em séria consideração o dogma, sob pena de incorrer em alguma das sanções previstas pela legislação eclesiástica. Vale lembrar que **dogma,** segundo o *Catecismo da Igreja Católica (CIC),* é "forma que obriga o povo cristão a uma adesão irrevogável de fé" (*CIC*, n. 88). No concernente a JC, o dogma reza: "Crer que Jesus Cristo é filho de Deus é necessário para ser cristão" (*CIC*, n. 454).

A elaboração do dogma cristológico levou séculos e ensejou lutas que nem sempre foram apenas teológicas, nos primeiros tempos do Cristianismo. Na época o Império Romano estava na fase do declínio. E já então se perfilava o surgimento de um novo "Império", o Cristão. Este, à bagagem ético-moral do judaísmo, acrescentaria o raciocínio fi-

losófico dos gregos e o "corpus juridicum" dos romanos[73]. São esses os principais ingredientes do que se conhece como Igreja Católica, única representante do Cristianismo durante o primeiro milênio, missão que teve que compartilhar, a partir do s. XI com a Igreja greco-ortodoxa e, no s. XVI, com o movimento Protestante.

A hegemonia incontestada da Igreja Católica durante tanto tempo propiciou o surgimento de um monopólio doutrinal que culminou com a criação da Inquisição no século XIII e com a declaração da infalibilidade pontifícia, no XIX. O teólogo ex-franciscano Leonardo Boff observa a respeito, no escrito *Inqusição: um espírito que continua a existir*:

> O Magistério, portanto, é portador exclusivo de uma verdade absoluta (...) face à qual não cabem dúvidas e indagações da razão ou do coração. (...) **A Igreja detém o monopólio dos meios que abrem o caminho para a eternidade** (BOFF, apud Eymerich, 1993, p. 10, negrito nosso).

Uma conseqüência dessa prerrogativa que o magistério eclesiástico se arroga, é a intolerância. Assim, o mesmo teólogo acrescenta, com uma pitada de ironia: "Só os que não possuem a verdade podem ser tolerantes" (Id., ibid., p. 11).

Face aos pronunciamentos da Igreja a respeito de JC já nos quatro primeiros séculos do Cristianismo e face à intransigência do Magistério, qualquer tentativa de se aprofundar no conhecimento de Jesus de Nazaré pareceria desnecessária e até arriscada. Por outra parte, reduzir o Cristo à estreiteza das fórmulas dogmáticas seria o mesmo que reduzir um belo corpo humano ao puro esqueleto, sem forma, sem vida. A necessidade de torná-lo acessível a todo tipo de pessoas deu origem a múltiplos escritos. No âmbito teológico surgiu a Cristologia. Derivada desta, mas sem formar uma disciplina à parte, encontra-se a hagiografia. Esta última abrange o conjunto de obras de caráter piedoso que visam incentivar e alimentar a vida espiritual dos cristãos.

Com a proliferação dos escritos sobre JC e o Cristianismo tornou-se inevitável o surgimento de diversas tendências e enfoques. Fala-se,

73 É essa a idéia de Bertrand Russel no ensaio *Civilización Occidental* (1956, p. 394), na versão espanhola: "Cuando Roma cayó la Iglesia conservó en una síntesis singular lo que había resultado ser más vital en las civilizaciones judía, griega y romana. Del fervor moral de los judíos vinieron los preceptos éticos del cristianismo; del amor griego al razonamiento deductivo, la teología; del ejemplo romano de imperialismo, el gobierno centralizado de la Iglesia y el cuerpo de leyes canónicas".

então, não de uma, mas de muitas "Cristologias" (Sobrino, 1997, p. 12). No entanto, contrariamente à auto-suficiência dogmática do Magistério, o teólogo, ou melhor, o cristólogo, aborda o mistério de JC com plena consciência de suas limitações relativamente ao empreendimento. Eis o porquê da necessidade de "compaginar siempre palabra y silencio, verdad y provisionalidad"[74] (Ibid., p. 13)

1. 2 Um Cristo Latino-americano

Durante os séculos transcorridos a partir do decantado descobrimento da América, a Igreja latino-americana viveu da teologia européia. Mas nas últimas décadas do século XX, a partir do Concílio Vaticano II, começou a fazer sua própria reflexão teológica, enraizada na realidade do Continente. O resultado foi a "Teologia da Libertação". A Cristologia dela derivada vê em Jesus Cristo, na sua doutrina e principalmente no seu exemplo uma clara preferência pelos pobres e um envolvimento na libertação, não só espiritual, mas também socioeconômica. Este novo enfoque assinala a insuficiência, a omissão das Cristologias precedentes:

> Recordemos que nuestro continente cristiano ha vivido siglos de opresión inhumana y anticristiana sin que la cristología, al parecer, se diera por enterada y sin que supusiera una denuncia profética en nombre de Jesucristo [75] (Id. Ibid.).

Um grupo de teólogos latino-americanos, dentre os quais o próprio J. Sobrino e o brasileiro L. Boff tentaram preencher essa lacuna secular no Cristianismo, principalmente na Cristologia da nossa América. Os progressos alcançados na esteira do Concílio Vaticano II e sob o pontificado do papa Montini foram notáveis. Já com os dois últimos Papas o processo foi revertido. O apoio outorgado ao Papa polonês para derrotar o socialismo na sua terra natal teve um preço (Bernstein, 1996, p. 368s). A Teologia da Libertação foi desautorizada e até estigmatizada. Os teólogos liberacionistas sofreram sanções de vários tipos. Os silêncios "diplomáticos" e o trato amigável dispensado a regimes violadores dos direitos humanos (Ibid., p. 467ss) mostram às claras a

74 ... necessidade de "compatibilizar sempre palavra e silêncio, verdade e provisoriedade".

75 "É preciso lembrar que nosso continente viveu séculos de opressão desumana e anticristã; a Cristologia, no entanto, parecia não perceber, menos ainda, lançar uma denúncia profética em nome de Jesus Cristo".

política de João Paulo II, retomada por Bento XVI.

"Roma locuta, causa finita?" – vulgo: Roma tem a última palavra? A incipiente Cristologia latino-americana sofreu um sério revés. A teologia "européia" não vê com bons olhos o surgimento da homônima "terceiro-mundista", teologia que não se limita à ortodoxia, se ela não se valida na "**ortopraxe"**. Porém, enquanto existir situações de injustiça e opressão, existirão anseios de liberdade; e com eles os de uma Cristologia libertadora – com ou sem o *placet* de Roma. E quando o cânone eclesiástico tente sufocar o Espírito, que "sopra onde quer" (Jo 3, 8), fica o recurso da Literatura.

2. O Cristo da literatura – fé poética

ELE nasce de mulher, mas concebido sem o concurso de homem. Declara-se o Prometido aos Patriarcas, o Anunciado pelos Profetas, o Esperado durante séculos pelo seu Povo, Israel.

Prega a fraternidade universal, sob a paternidade de Deus, pai de todos. Acolhe os marginalizados, sara enfermos, ressuscita mortos. Sua atividade e sua doutrina o tornam suspeito aos olhos dos poderosos. Ameaçado de morte, não desiste; antes parece provocar o trágico desfecho. No entanto, a vida que lhe é tirada, a recupera, resplandecente, no terceiro dia.

Promete o mesmo triunfo àqueles que praticam seus ensinamentos, cultuam sua memória e difundem a sua doutrina.

Na **Parusia**, consumado o atual período, presidirá a um julgamento cósmico. A partir de então terá início a etapa definitiva do seu reino, reino de verdade e de justiça, de paz e de amor.

Mito incomparável que aglutina os anseios da Humanidade – dizem uns. Utopia ao alcance dos seguidores de JC – sustentam outros. Fonte inesgotável de inspiração para todo tipo de criação artística – podemos nós afirmar, sem entrar necessariamente em colisão nem com os primeiros nem com os segundos.

2. 1 O Jesus histórico e o Jesus mítico

A estreita vinculação entre mito e literatura é geralmente sustentada pelos estudiosos do assunto (Frye,1957; 1992; Eliade, 1963; Monneyron, 2004). "Every human society possesses a mithology which

is inherited, transmited and diversified by literature", afirma Frye.[76] Segundo este mesmo autor, mitologia e literatura se nutrem reciprocamente (Id., ibid.).

Entre mitologia e religião pode-se estabelecer uma relação análoga à existente entre mitologia e literatura, embora neste caso não haja a mesma unanimidade. As grandes religiões monoteístas, Judaísmo, Cristianismo e Islã recusam a pecha de "mitológicas", visto que elas se consideram históricas. No entanto, convém lembrar que **mito**, neste caso, não tem a conotação negativa que antes lhe fora atribuída; pelo contrário, "exprime a experiência mais profunda da humanidade". Portanto, aplicado a Deus e a Jesus Cristo, "não envolve absolutamente um pré-julgamento da atitude religiosa de quem quer que seja" (Debezies, 1997, p. 517).

As interpretações fundamentalistas da Bíblia, em vigor até época recente, recusavam todo tipo de aproximação com o mito. Acreditava-se que qualquer concessão à fábula e à poesia iria comprometer a verdade. Essa atitude ignorava o fato de a Bíblia, com insignificantes exceções, ter sido escrita na linguagem literária de mito e metáfora (Frye, 1992, p. XIV-XV). Posteriormente a rigidez inicial foi atenuada. Hoje em dia ninguém, em sã consciência, negaria a imbricação de mito e religião, análoga à existente entre mito e literatura. Em suma, é difícil conceber uma religião sem literatura, nem uma literatura totalmente alheia ao fenômeno religioso[77].

Em vista da onipresença do Cristianismo no Ocidente, o binômio literatura e religião equivale a literatura e cristianismo. Ao lado do Jesus do dogma e do Jesus da teologia (Cristologia) temos o da literatura. Reparemos desde já que a imagem transmitida pelos evangelhos canônicos, elaborada pela especulação teológica e pela piedade popular é a de um JC ficcionalizado. Com razão o crítico literário H. Bloom afirma: "A adoração ocidental de Deus [...], é adoração de uma personagem literária; o Jesus amado pelos cristãos é uma personagem literária" (Bloom, 1995, p. 15).

Olhando agora para o Cristo da Literatura convém salientar que os primeiros escritos sobre JC são os evangelhos apócrifos, excluídos do cânone justamente pelo aspecto lendário e fantástico (Arias, 2001,

76 Cada sociedade humana possui a sua mitologia, que é herdada, transmitida e diversificada pela literatura (*Words with Power, 1992*, p. XIII).

77 O encontro entre ambas as disciplinas e o surgimento de uma terceira está bem representado no termo **Teopoética,** por Franz-Joseph Kuschel (Kuschel, 1978; 1991). Debezies (1997, p. 522), por sua vez, fala de uma *Cristologia Poética.*

p. 144-5). O gesto daqueles "contadores de histórias" tem sido imitado por inúmeros narradores ao longo dos séculos.

> A necessidade de "contar" o que fez Jesus e de torná-lo mais imaginável, insistindo no detalhe concreto, também provocou, desde as primeiras gerações cristãs uma floração de relatos ditos "apócrifos", em que a anedota triunfa pelo prazer da imaginação, em que avultam as paráfrases de todo tipo" (Debezies, 1997, p. 518).

Nem por isso o tema Jesus Cristo dá sinal de esgotar-se. Segundo Fernando Sabino, "consta que somente no século XIX foram publicados mais de sessenta mil livros a seu respeito" (1995, p. 15). Face ao ingente volume de obras inspiradas pelo Fenômeno-Cristo a afirmativa de *Jo* 21, 25 – "se fosse escrito tudo o que Jesus Cristo fez o mundo inteiro não poderia conter os livros" – perde o seu aspecto hiperbólico.

É graças à arte em geral e à literatura em particular que a figura de Cristo não permaneceu um simples monumento do passado, mas continua cativando as novas gerações (Küng, 1976, p. 132). O Jesus da Literatura é certamente mais empolgante que o da Teologia. Segundo o referido teólogo, isso se deve à sensibilidade dos literatos. A abordagem literária "autoriza a projetar no personagem, liberado dos limites impostos pela fé, todos os sonhos, todas as obsessões, todos os valores e todas as experiências" (Debezies, 1997, p. 519). Em outras palavras, o ficcionista cujo compromisso é apenas com a arte, usufrui de uma liberdade que o teólogo desconhece. O cânone literário é diferente do teológico, assim como são as respectivas disciplinas. Por outro lado, tampouco há incompatibilidade[78]. Jack Miles, "biógrafo de Deus", afirma: "O conhecimento de Deus como personagem literário não impede nem exige a crença em Deus" (Miles, 1995, p. 14).

2. 2 Cânone teológico x cânone literário

A figura de JC é complexa e rica demais para ficar emoldurada nos esquemas do dogma. O próprio pensamento teológico, conquanto mais abrangente que o dogmático, fica aquém do que um "Filho de Deus feito homem" pode suscitar na imaginação dos seus seguidores

78 É isso que insinua o Papa no livro supracitado. Ao desaprovar a opinião dos que consideram o batismo de Cristo como o momento em que surgiu sua vocação messiânica, assinala que, adentrar na consciência de Jesus é mais condizente com a literatura do que com a teologia (Ratzinger, 2007, p. 38).

e até dos seus detratores. A mitologia judeu-cristã pode equiparar-se à greco-romana no que concerne à fecundidade literária. As obras inspiradas pelo evento cristão são inúmeras, conforme foi assinalado (Brunel, 1997, p. 523; Küng, 1974, p. 138; Kuschel, 1978). Aborda-se agora, à guisa de amostra, uma delas.

Chama poderosamente à atenção a figura de Jesus Cristo de Dostoievski (1968) em *Os Irmãos Karamazov;* concretamente, em "O Grande Inquisidor", poema de Ivan, um dos três irmãos. Jesus aparece em Sevilha, Espanha, quando a Inquisição está em plena atividade, queimando hereges em espetaculares autos de fé. O povo vai atrás dele, como outrora em Israel. No entanto, o Inquisidor mor, investido com a dignidade cardinalícia, manda prendê-lo e jogá-lo na cadeia. É no calabouço onde tem lugar o seguinte diálogo, ou antes, monólogo, uma vez que o Cardeal é o único que fala.

> Es Tu? Tu? – mas, não recebendo resposta, acrescenta apressadamente: não respondas, mantém-te calado. O que poderias dizer? Sei tudo isto muito bem. **Tu não tens o direito de acrescentar coisa alguma ao que já disseste outrora. Por que vieste incomodar-nos? Sabias que a tua presença nos estorvaria e, no entanto, vieste**. Mas tu sabes também o que vai suceder amanhã? [...] amanhã mesmo te julgarei e serás queimado como o pior dos hereges (vol. I, p. 195, negrito nosso).

O Cristo que aparece na Espanha medieval encaixa nos temas recorrentes na produção romanesca cristã: o retorno de Jesus Cristo. Entretanto, o Cristo recriado pela ficção dostoievskiana não é o da **Parusia**, aparecimento apoteótico. É, pelo contrário, uma presença semelhante à primeira: a do humilde Jesus de Nazaré. Mesmo assim, ou justamente por isso, a sua presença é incômoda, subversiva. Curiosamente, incomoda o poder que se diz constituído e exercido em seu nome. A propósito do trecho citado, o teólogo e precursor da "teopoética", Romano Guardini, comenta:

> La Iglesia romana pone sus manos sobre Jesucristo. Él ya no tiene la libertad de venir a los hombres. Debe permanecer con lo suyo dentro de los límites y fronteras que la jerarquía le ha prescrito. Su figura ya está fijada, elaborada, definitivamente.[79]

79 A Igreja romana prende Jesus Cristo. Ele não tem mais a liberdade de vir aos homens.

Todavia, o Jesus recriado pela ficção literária nem sempre é o pacifista de "o Grande Inquisidor", nem a figura franzina e alquebrada da literatura piedosa. A literatura moderna sobre JC, segundo Debezies (1997), tende para a **reconstituição**, preocupação com a verossimilhança, ou, ao contrário, para a **transposição**, apresentando um Cristo mais afim com a nossa realidade. É este segundo viés o mais condizente com um Jesus latino-americano. É com ele que nos deparamos nos escritos ensaísticos de L. Boff e de J. Sobrino, bem como nos poemas do bispo Pedro Casaldáliga. É ele o Cristo libertador esboçado no romance *La Cruz Invertida,* do argentino Marcos Aguinis.

Por outro lado, tampouco parece descabido associar o Cristo "literário" com os líderes revolucionários Che Guevara e Camilo Torres.[80] Talvez haja quem prefira associar a figura do Redentor com os mártires Oscar A. Romero de El Salvador, e com o Padre Bosco, auxiliar de Don Pedro Casaldáliga, do Brasil, assassinado durante a ditadura.

Antes de terminar, ao menos, mencionemos o Jesus de *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* de José Saramago. Alguns leitores lamentam não poder reviver o tempo da Inquisição, para queimar o livro e junto com ele o autor. O delito do romancista português é apresentar um Cristo tão humano que beira ao divino.

Conclusão

O teólogo H. Küng, citado ao longo do presente artigo, lista os muitos "Cristos" aparecidos na história do Cristianismo: o Cristo cantado nos hinos em todas as línguas do mundo, o Cristo pintado e esculpido já nos primórdios da era cristã, e daí em diante na Idade Média, no Renascimento e na época moderna, o Cristo dos debates teológicos da Escolástica, da Reforma e Contra-reforma, o Cristo de Romano Guardini, de Karl Barth, Teilhard de Chardin e Billy Graham, aos quais podemos acrescentar os inúmeros Cristos da ficção literária, romance, teatro e poesia (Kuschel 1978; Langenhorst, 2005). Afinal da listagem conclui o mencionado teólogo (p. 129): "parece haver tantas imagens de Cristo

Deve ficar na sua, sem ultrapassar os limites e fronteiras que a hierarquia determinou. A sua figura tem sido fixada, determinada para todo o sempre (Guardini, *El universo religioso de Dostoyevski,* 1954, p. 126).

80 Segundo H. Küng, um Cristo subversivo seria mais condizente com o do Evangelho. "É claro que o Jesus dos Evangelhos não é a figura doce e gentil do romantismo, nem a de um bitolado personagem eclesiástico. Tampouco sugere o diplomata de cintura e costas flexíveis..." (Küng, 1976, p. 186).

quantas são as mentes que as concebem". Qual delas é **a certa?** A do Cristo **real**, responde o próprio Küng. E para explicar qual é esse Cristo dedica as restantes 500 páginas do seu livro "Ser Cristão".

Felizmente à Literatura não cabe empreender a árdua tarefa de determinar os limites entre verdade e erro, bondade e maldade, nem mesmo entre ficção e realidade. Sem negligenciar o *homo sapiens,* dirige-se principalmente ao *homo ludens*, do qual exige apenas a "suspensão da descrença", a **fé poética**. Esta, diferente da **teológica**, não implica qualquer sanção em caso de recusa. Oferece a todos, já no aquém, uma **epifania**, encontro que a fé teológica reserva para alguns, no além.

Referências

ARIAS, Juan. **Jesus – Esse Grande Desconhecido**. Trad. Rubia P. Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BERSTEIN, Carl – POLITI, Marco. **Sua Santidade João Paulo II e a História oculta de nosso tempo**. Trad. M. H. C. Côrtes. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Trad. Marcos Santamaría. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOFF, Leonardo. Inquisição: Um espírito que continua a existir. In: EYMERIC, Nicolau, **Manual dos Inquisidores**. Trad. Maria J. L. da Sivla. Brasília: Edumb, 1995.

BORGES, Luis Jorge. **Obras Completas**, vol. II. Barcelona: EMECÉ, 1989.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Ed. Vozes, Paulinas, Loyola, Ave Maria, 1993.

DEBEZIES, André. Jesus Cristo na Literatura. In: BRUNEL, Pirre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind, Rio de Janeiro: Editora UnB – José Olympo, 1997.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cutrix, 1957.

______. **Words with Power – The Bible and Literature**. San Diego, New York, London: A Harvest/HBJ Book, 1992.

GUARDINI, Romano. **El Universo religioso de Dostoyevski**. Buenos Aires: EMECE Editores, 1954.

KUSCHEL, Karl-Josef. **JESUS in der deutschprachigen Gegenwartsliteratur**. Tübingen: Benziger Verlag, 1978.

_______. **Os Escritores e as Escrituras**. Trad. Paulo A. Soethe, São Paulo: Loyola, 1999.

KÜNG, Hans. **On Being a Christian**. Translated by Edward Quinn. New York: Doubleday & Company Inc., 1976.

LANGENHORST, Georg. **Theologie & Literatur**. Darmstad: Wissenshaftliche Buchgesellschaft, 2005.

MONNEYRON, F. - THOMAS, J. **Mitos y literatura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

RATZINGER, Joseph. **Jesus de Nazaré**. Trad. José J. F. de Farias. São Paulo: Planeta, 2007.

RUSSEL, Bertrand. La Civilización Occidental. In: **Obras escogidas: filosofia, ensayo, novela**. Trad. José Fuentes et al. Madrid: Aguilar, 1956.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SABINO, Fernando. **Com a graça de Deus**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

SOBRINO, Jon. **Jesucristo Libertador** Madrid: Editorial Trotta, 1997.

O conflito entre o que é Literatura e o que é Teologia na recepção de *O Código Da Vinci*

Elaine Reis

O conflito entre o que é Literatura e o que é Teologia na recepção de *O Código Da Vinci*

Elaine Reis

REIS, Elaine

"O CDV é quente, os críticos ainda mais".
Manchete do New York Daily Newn (04 de setembro de 2003)

Resumo: Na esteira do lançamento de *O Código Da Vinci (OCDV)*, foram lançados, quase que, concomitantemente, mais de 20 livros não ficcionais, que o recepcionaram. Utilizando um corpus de 10 livros receptivos, escolhidos aleatoriamente para evitar um direcionamento tendencioso da pesquisa, este artigo levanta a hipótese de que eles, ao se aproximarem de *OCDV*, texto literário e de ficção, com intuito teológico, confundem o que é teologia e o que é literatura. Imersa nessa ótica, surgem algumas perguntas: há crítica literária sobre *OCDV*? Como podem ser classificados os livros que acolheram a referida narrativa: são de crítica jornalística, resenhas com finalidade crítica, manuais explicativos ou são apenas livros caça-níqueis? Para respondê-las, utilizaremos como referencial teóricos autores como Blume, Franken, Eaglenton, Barthes e Piglia.

Palavras-chave: *O Código Da Vinci*, recepção, Teologia, Literatura, crítica.

Abstract: In the wake of *The Da Vinci Code* (*TDVC*), more than 20 nonfictional books were concurrently published. A sample of 10 similar books, which were randomly chosen to avoid bias, was used in this study. This approach demonstrates that, in their theological intention, these literary and fictional texts repeatedly confuse Theology and Literature in their attempt to engage TDVC. From this perspective, some questions emerge: is there any literary criticism regarding TDVC? How can the various books inspired by TDVC be classified? Are they journalistic criticism, critical digests, instruction manuals or books written only with the aim to profit? In order to answer these questions, this tudy is underpinned by theoretical works of Blume, Franken, Eaglenton, Barthes and Piglia.

Keywords: *The Da Vinci Code*, concurrent releases, Theology, Literature, literary criticism..

* Mestre em Literatura pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) na linha pesquisa de Teologia e Literatura. E-mail: nanereis@hotmail.com.

O Código Da Vinci[81] levantou um motim contra a hipótese do casamento entre Jesus e Madalena. No seu diálogo com a Bíblia e com o Jesus bíblico, a principal acusação a Dan Brown é a afirmação contida na sua narrativa: "Todas as descrições de obras de arte, arquitetura, documentos e rituais secretos neste romance correspondem rigorosamente à realidade" (BROWN, 2003. p.9). Mesmo sendo uma obra ficcional, estes fatores se atrelam à "teorias da conspiração"[82] de tal modo, que despertam toda a polêmica em torno do livro, e servem de prefácio para as inúmeras e diversificadas opiniões que surgiram em torno de sua trama.

O romance foi traduzido para mais de cinqüenta línguas; vendeu milhões de cópias em todo o mundo; teve uma excelente campanha publicitária e um imenso sucesso mercadológico. Desde seu lançamento em 2003, vem abrindo espaço para muitas matérias jornalísticas. Seu roteiro foi vendido para *Hollywood* que em 2006 lançou o filme *OCDV* com o título igual ao do livro.

Confirmando o sucesso, a narrativa inspirou muitos outros livros: uma edição especial ilustrada; o exemplar de um caderno de viagens incluindo um roteiro ilustrado; um livro sobre o filme; uma biografia não autorizada de Dan Brown; e aproximadamente 20 livros, não ficcionais, que teceram comentários e hipóteses sobre o livro.

A narrativa despertou tamanha polêmica em torno de sua trama, que muitas pessoas, ao entrarem na livraria para comprar o romance, também compram um ou mais desses mencionados livros que, em sua maioria, se oferecem como "decodificadores" de *OCDV.*

Este artigo explora essa estrondosa onda de lançamentos, utilizando um *corpus* de 10 livros comentadores de *OCDV,* escolhidos aleatoriamente para evitar um direcionamento tendencioso da pesquisa.[83]

Analisando esse *corpus*, levantamos a hipótese que, ao se aproximarem de *OCDV,* texto literário e de ficção, confundem o que é Teologia e o que é Literatura. Imersa nessa ótica, surgem perguntas como: há

81 Para o presente trabalho utilizaremos a tradução de Celina Cavalcante, impressa na cidade do Rio de Janeiro em 2004, edição da Sextante. E para a citação utilizaremos a partir daqui a sigla *OCDV* – todos os negritos são de nossa autoria.

82 Teoria da conspiração é uma teoria que supõe que um grupo de conspiradores está envolvido num plano e suprimiu a maior parte das provas desse mesmo plano e do seu envolvimento nele. No caso de *OCDV,* o principal plano é ocultar um segredo milenar da Igreja Católica: Jesus e Maria Madalena foram casados e tiveram filhos. Para maiores informações vide http://pessoas.hsw.uol.com.br/teorias-da-conspiracao.htm.

83 Os títulos do *corpus* analisado constam também na bibliografia.

crítica literária sobre *O Código Da Vinci?* Como podem ser classificados os livros que acolheram a referida narrativa: são de crítica jornalística? Resenhas com finalidade crítica? Manuais explicativos? Ou são apenas livros caça-níqueis*?*

Antes de respondermos a essas perguntas, apresentamos as reações que os 10 livros expressaram ao *OCDV*. Dividimos os livros em duas categorias: os moderados, que apresentam suas reservas e defesas ao romance com um tom ponderado e sem partidarismo exacerbado; e os radicais, que com discurso cristão se ofendem com o romance e o atacam, o acusam, o condenam e freqüentemente o comparam com a Bíblia.

1. Os moderados

No livro *A **verdade** por trás de O Código da Vinci: uma Resposta desafiadora à **Ficção** mais Vendida*[84], publicado em 2005, Richard Abanes promete desvendar o que ele chama de bases turvas, para então desmascarar a aparente historicidade que o romance de Dan Brown assume:

> O assunto é fato contra **ficção**. **Verdade** contra mentiras. Precisão contra imprecisão. (ABANES, 2005. p. 107)[85].

A contradição do título do livro dá margens para pensarmos que Abanes não entendeu que se trata de ficção, e discorrermos sobre o fato de que ele não deveria ter escrito nem o título e nem o livro.

O equívoco se fortalece a cada virada de página quando o autor contesta *OCDV* com a frase que dá título ao livro. Nota-se a obsessão do autor pela verdade, que na sua voz, é ferida pelo romance de Brown. Epígrafes que ressaltam o amor à verdade iniciam, terminam e são distribuídas por todo o livro. Entretanto o mais preocupante para o autor é:

> (...) a apropriação indevida de algumas figuras centrais da igreja cristã com o intuito de validar sua teoria de conspiração: especificamente Maria Madalena e Jesus Cristo. (ABANES, 2005. p. 45).

Para Abanes a principal fraqueza do romance é a falta de precisão

---

84 Negrito nosso

85 Todos os negritos são de nossa autoria.

em questões fundamentais como a apresentação dos fatos históricos e de crenças religiosas como o cristianismo e o gnosticismo, e a interpretação de obras de arte. Segundo o autor, Dan Brown insulta a obra e a vida de Leonardo da Vinci. (ABANES, 2005. p. 105).

Estando claro que *ODCV* pertence ao campo da literatura e dado sua classificação de romance, qualquer separação de fato contra ficção, verdade contra mentira, precisão contra imprecisão, é equivocada e não se justifica.

Através do livro *As chaves do Código Da Vinci: A descendência secreta de Jesus e outros mistérios*, publicado em 2004, L. F. Bueno e M. F. Urresti intencionam investigar, minuciosamente e sem partidarismo, as teorias nas quais Dan Brown se baseia para escrever seu romance; oferecem "as chaves" para que o leitor faça a distinção entre verdade e especulações.

Os autores elogiam a maneira inteligente com que Brown soube dosar as informações. Além disso, analisam várias contradições bíblicas, confirmam muitas coincidências que sustentariam *OCDV* e questionam as histórias que ao longo dos séculos vem sendo contadas sobre Jesus Cristo. Para assegurar que o Jesus que conhecemos teve uma "biografia adaptada ao seu papel de messias", afirmam:

> Um ser que nasceu para sofrer com os pecados da humanidade e cuja existência pode ter sido um pouco diferente do que narram as Sagradas Escrituras. Evidentemente são especulações, mas há um ditado que diz que onde há fumaça, há fogo, e, neste caso, há muita fumaça (...). (BUENO & URRESTI, 2004. p. 17)

O livro ainda expõe comentários sobre o romance, para demonstrar que ele despertou inflamadas polêmicas e sentimentos contraditórios: muitas críticas que tentam "desmentir" seus argumentos e poucos elogios.

Ainda que concordem que o romance é um livro de ficção que mexe com referências religiosas de milhares de pessoas no mundo, os autores se contradizem quando defendem *OCDV* e afirmam que Dan Brown tem razão ao duvidar da história que o Novo Testamento relata.

Bueno e Urresti apropriam-se de *OCDV* como pretexto para fazer análise e indagações sobre as contradições que a Igreja tem apresentado à profissão de fé, por conta de dúvidas, vacilações e lacunas deixa-

das pela Bíblia. É assim que, mesmo sutilmente, tratam o romance de Brown, não apenas como ficção, mas como um livro que questiona e comprova que a Igreja mentiu e impôs um pensamento único sobre Jesus.

Em *Decifrando O Código Da Vinci: os* ***fatos*** *por trás da* ***ficção***,[86] publicado em 2005, Simon Cox, separa e responde, literalmente de A a Z, o que há de verdadeiro e de ficção no romance. Longe de fazer apologia ou de condenar à narrativa, o autor se mantém imparcial ao longo de todo o livro.

Poderíamos caracterizá-lo apenas como manual explicativo que cumpre o objetivo ao qual se propõe na introdução "Se você está em busca de um livro que condene Brown e o seu romance escolheu a literatura errada" (COX, 2005. p. 12), não fosse a grande contradição: se é romance a distinção de "verdadeiro e fictício" é descabida.

No livro *Os Segredos do Código*, Dan Burstein explica que se sentiu intelectualmente desafiado pelo *OCDV*; por qual motivo despertou tanto o interesse do público e porque é tão sintonizado com o espírito contemporâneo. Desejou saber o que era fato e o que era ficção na narrativa.

Seu livro é apresentado como um guia explicativo sobre as questões levantadas pelo romance e compila mais de sessenta artigos extraídos de livros, *sites*, ensaios e entrevistas sobre os temas abordados em *OCDV.* Estes textos são variados: respondem a muitas perguntas a respeito do livro, apresentam erros, falhas e detalhes, elogios, etc.

Para Burstein está claro que a obra é um romance, mas, ele expõe que, as idéias por trás de seus temas lhe parecem válidas e bem fundamentadas. E a respeito da questão "fato versus ficção" conclui:

> Minha conclusão pessoal é de que o CDV é uma fascinante e bem elaborada obra de ficção, construída, do começo ao fim, com interessantes partículas de fatos pouco conhecidos e provocações estimulantes, mesmo que fortemente especulativas. (BURSTEIN, 2004. p. 24).

O autor não se compromete tanto, porque apresenta textos diversificados e de vários autores. Porém, ao almejar conhecer o que é fato e o que é ficção na narrativa e exibir textos com a intenção de debater este tema, acaba se equivocando tanto quanto aos outros livros aos quais já nos referimos.

86 Negrito nosso.

Em *Revelando o Código da Vinci,* publicado em 2005, Martin Lunn garante que o livro foi feito para leitores que buscam a verdade, esteja ela onde estiver. Para isso o autor promete mostrar a verdade por trás da pesquisa de Brown, separando a realidade da ficção.

Ao fazer a separação proposta, Lunn não toma partido a favor ou contra *OCDV,* não faz ataques ao romance e utiliza um tom bastante sutil e ponderado.

Por um lado o autor se abstém de dar qualquer opinião comprometedora a respeito do romance, se quer apresenta uma conclusão de seu livro. Em contrapartida, Lunn forma opinião a respeito de aspectos da ficção de Brown, como por exemplo, quando ele concorda e explica que Jesus tenha sido casado.

2. Os radicais

No livro *A fraude do Código Da Vinci – toda a* ***verdade*** *sobre a* ***ficção*** *do momento*[87], o teólogo Ervwin Lutzer propõe-se a alertar o leitor sobre as "inverdades" afirmadas por Dan Brown e revelar a verdadeira história que existe no romance. Defende ainda a historicidade do cristianismo e da pessoa de Jesus.

Nota-se na palavra "fraude" expressa no título do livro, a tendência em confundir-se relato factual e ficção. Isso se comprova logo nas linhas inicias, quando Lutzer começa analisando *OCDV* procurando dar "respostas dignas" a questões sobre a vida de Jesus. (LUTZER, 2004. p. 21).

Entretanto, são nos últimos capítulos que o autor esquece a análise a que se propunha e através de um discurso dogmático e teológico cristão, exalta o Cristianismo e propõe um encontro com Deus. Após desafiar o leitor incrédulo a provar que a Bíblia mente, ele juramenta:

> **Se você, como eu, crê na Bíblia** posso assegurar-lhe que não temos nada a temer com essas especulações subjetivas. (LUTZER, 2004. p. 109).

Desconsiderando totalmente que *OCDV é* um livro de ficção, Lutzer o trata como um ensinamento que concorre com o ensinamento religioso cristão, propõe que devemos confiar no Jesus da Bíblia e nas palavras de Deus, não no Jesus de *OCDV* e nas palavras de Brown. (LUTZER, 2004. p. 127).

87 Negrito nosso.

Com seu discurso cristão e ameaçador, o autor demoniza Dan Brown, trata-o quase como o "tentador" encarnado, tentando desvirtuar os fiéis dos caminhos do cristianismo. E prega sua palavra, advertindo o leitor para que ele não seja um pecador, para que não escolha a mentira, não creia no *OCDV* e sim na Bíblia.

Também por esse viés, em *Decodificando Da Vinci:* ***os fatos*** *por trás da* ***ficção*** *de O Código Da Vinci*[88]*,* publicado em 2004, e que também apresenta problemas contraditórios no título do livro, Amy Welborn diz tê-lo escrito para ajudar os leitores a examinar as questões interessantes de *OCDV.* Entretanto ela é pouco tolerante com a ficção de Brown e não o considera como fonte digna de crédito (WELBORN, 2004. p.21). Nota-se aqui o equívoco de Welborn, pois sendo ficção, o livro não tem que ser digno de crédito.

A autora pretende elaborar uma tarefa dantesca: cobrir parte da atividade teológica que diz respeito ao cânone e também à natureza humana e divina de Jesus, com o propósito de explorar a verdade por trás de *OCDV*. Igualmente, é intenção da autora, esclarecer e corrigir os erros surpreendentes relacionados à religião, história e arte, e também rever ensinamentos cristãos desenvolvendo a compreensão das raízes históricas da autenticidade da fé cristã:

> (...) por querer ensinar história dentro da estrutura da ficção é que ele não é "apenas um romance" (WELBORN, 2004. p.24).

Já no primeiro capítulo a autora dá indícios de que o romance tende a ser concorrente da Bíblia, e a partir daí, apregoa todo o tempo que devemos dar mais crédito ao Novo Testamento do que às alegações de *OCDV.* Ela convida o leitor, ao invés de levar a sério as afirmações de Brown, a buscar a verdade no Novo Testamento:

> Está curioso com relação a Jesus? A verdade está tão perto quanto o livro que está na sua estante. E não, não é *O Código da Vinci*. **Não deixe que um romancista que está na moda instrua você nos caminhos da fé. Volte para o começo e dirija-se à fonte: pegue a Bíblia. Você pode ficar surpreso com o que vai encontrar.** (WELBORN, 2004. p.136).

Welborn termina seu livro com um sotaque religioso, catequizador, com tom mais oracular, parenético do que argumentativo, faz com

88 Negrito nosso.

que seu texto esteja mais próximo de sermão do que propriamente crítica literária.

O livro ***Desmascarando*** *O Código Da Vinci*[89], publicado em 2004, se apresenta como a tão esperada resposta para as perguntas que possam estar incomodando os leitores e trás a proposta de desmascarar a "motivação oculta" de Brown, que é uma poderosa forma de propaganda religiosa: a espiritualidade da Nova Era:

> Na sua essência *O Código Da Vinci* é uma redefinição radical de Deus como a força impessoal da natureza. (GARLOW & JONES, 2004. p.214).

Com o propósito cristão e discursos de fé, afirmam que Brown manipula a realidade e que por isso seu código é muito perigoso para a alma. Durante todo o livro é feita uma estudo comparativo entre *OCDV* e a Bíblia. Já nas primeiras páginas há a sugestão de que devemos fazer a leitura do livro acompanhados de um exemplar de *OCDV* e de uma Bíblia. Está claro que o leitor está diante de uma escolha. A opção que deve ser tomada é óbvia, pois escolher *OCDV* é servir ao diabo:

> Depois de sua conversão ao cristianismo, Bob Dylan cantou em outra música: Você terá de servir alguém, (...) pode ser o diabo ou pode ser o Senhor". *O Código Da Vinci* e o livro que você está lendo agora mostram a escolha que cada pessoa tem de fazer. É a mesma escolha que Elias colocou diante do povo de Deus: "Até quando vocês vão oscilar para um lado e para o outro? Se o SENHOR é Deus, sigam-no "(1Reis 18.21). (GARLOW & JONES, 2004. p.218).

Os autores almejam separar fatos de ficção para "desmascarar" *OCDV*. No entanto se contradizem ao criarem um novo gênero para o romance "O livro de Brown não é nem fato nem ficção. É uma **fa-cção** – isto é, uma narrativa astuta que mistura fatos restritos com algumas afirmações grosseiramente exageradas" (GARLOW & JONES, 2004. p.42).

Darrell L. Bock, autor de ***Quebrando*** *O Código Da Vinci: respostas às perguntas que todos estão fazendo*[90], publicado em 2004, considera *OCDV* um livro de ficção que é "**quase não – ficção**", ou uma quase ficção. Para ele, o romance estaria implantado num gênero próprio, por apresentar: "confusa categoria de ficção histórica, onde

89 Negrito nosso.

90 Negrito nosso.

a idéia é a de que, apesar de ser um romance, **a história é um fato**" (BOCK, 2004. p. 22).

A partir de oito capítulos, Bock intenciona desmascarar os fatos apresentados pela narrativa, ou melhor, "quebrar" os códigos do livro, desmentindo, uma a uma, as "falsas afirmações" do romance, alegando que Brown mergulhou fundo na ficção, e também na má pesquisa histórica.

As declarações de Bock são bastante contraditórias, pois, como ele mesmo afirma, o livro é uma ficção, e sendo assim, não existem falsas afirmações, tampouco má pesquisa histórica. Para instituir o argumento central de seu livro, Bock afirma:

> (...) a maior parte do que está na base deste **megacódigo** carece de fundamentação histórica. Ao quebrar *O Código da Vinci*, descobrimos que **há muito mais acontecendo aqui do que a simples criação de um romance de ficção.** Existe uma revisão do que foi e é o cristianismo. (BOCK, 2004. p. 162).

Ao concluir seu livro, quebra *OCDV* e institui o código de Jesus, que segundo ele, é o verdadeiro código e "É algo em que vale a pena acreditar" (BOCK, 2004. p. 182).

Nessa mesma linha de raciocínio, em *Rough Guide - O Código da Vinci: História – personagens e lugares*, publicado em 2004, seus autores discutem as principais questões da ficção de Brown, oferecem seu livro como guia de viagem para os cenários que o romance apresenta e levantam as seguintes perguntas: Em que medida a mensagem da narrativa é verdadeira? Será que o livro se julga mais que ficção?

No decorrer das páginas os autores pretendem desvendar "a verdade histórica segundo Dan Brown", desmentindo o autor e empregando termos que confirmam: a mentira é de Dan Brown.

Michael e Verônica entram em contradição no momento em que, mesmo considerando o livro ficção, levantam perguntas a respeito da veracidade da mensagem da narrativa. Além disso, talvez não sejam os leitores que ficam em dúvida sobre este aspecto, mas os pretensos críticos.

Os autores também se valem de muitas frases irônicas para esclarecer as alegações do romance, advertindo que não se deve usá-lo como guia turístico, por ele conter, "becos sem saída e sérias anoma-

lias”. Portanto, Dan Brown “não é alguém a quem possamos pedir orientação nas ruas”.

Evidencia-se que os livros aqui analisados têm interpretado mal *OCDV* sob quase todos os pontos de vista. Os moderados, mais condescendentes, mas sem deixar de confrontar fato *versus* ficção, verdade *versus* mentiras, precisão *versus* imprecisão; os radicais, compromissados com suas convicções religiosas, atacam, excomungam *OCDV* e seu autor com discurso dogmático, teológico-cristão, convidam, ou melhor, apelam à espiritualidade do leitor, colocando-o diante de uma escolha: a verdade, o bem, o fato, ou seja, a Bíblia; a encarnação do mal, a mentira, a “fa-cção”, ou seja, *OCDV.*

3. O tribunal de Julgamento

Dado tais evidencias, organizamos uma tabela intitulada *O tribunal de julgamento,* que mostra de forma mais sintética as principais acusações que o *corpus* analisado faz ao romance de Dan Brown:

O TRIBUNAL DE JULGAMENTO					
Título	**Modera-do**	**Radical**	**Autor**	**Profissão**	**Principais Acusações**
A fraude do Código Da Vinci: toda a verdade sobre a ficção do momento		X	Ervwin Lutzer	Pastor, Bel. em Artes, Ms. em Teologia e Dr. em Direito.	Herético; preocupante; obsceno; ataca a fé – cristã, a Igreja e Jesus Cristo; demoniza Dan Brown.
A verdade por trás de O Código da Vinci: uma Resposta desafiadora à Ficção mais Vendida	X		Richard Abanes	Escritor e jornalista.	Fere a verdade Cristã; valida a teoria de conspiração; insulta a obra e a vida de Leonardo da Vinci.
As chaves do Código Da Vinci: A descendência secreta de Jesus e outros mistérios	X		*L.F. Bueno *M.F. Urresti	Ambos são jornalistas e radialistas.	O romance não é apenas ficção, pois questiona e comprova que a Igreja mentiu e impôs um pensamento único sobre Jesus.
Decifrando O Código Da Vinci: os fatos por trás da ficção	X		Simon Cox	Editor chefe de revista e escritor.	Responder o que há de verdadeiro e de ficção no romance.

Decodificando Da Vinci: os fatos por trás da ficção de O Código Da Vinci		X	Amy Welborn	Ms. em História, colunista redatora e escritora.	Não é apenas um romance; concorre com a Bíblia; visão histórica leviana.
Desmascarando o Código da Vinci		X	Garlow Jones	Ambos são Ms. em Teologia e em Divindade; Ph.D.em teologia; Garlow é pastor e radialista.	O livro é uma **fa-cção;** propaganda religiosa da Nova Era; paganismo clássico; neopagão, redefinição radical de Deus; concorrente da Bíblia; demoniza Dan Brown.
Os Segredos do Código	X		Dan Burstein	Jornalista do New York Times e romancista	Debate e contesta fato versus ficção.
Quebrando O Código Da Vinci: respostas às perguntas que todos estão fazendo		X	Darrell L. Bock	Missionário, professor e pesquisador de estudos do Novo Testamento.	Megacódigo partidário da teoria da Nova Escola, apelativo, negligente, falso, mentiroso e que pretende obscurecer a fé e a mensagem cristã. O livro é quase não – ficção, apesar de ser um romance, a história é um fato.
Revelando o Código da Vinci	X		Martin Lunn	Ms. em História e jornalística	Mostrar a verdade por trás da pesquisa de Brown, separando a realidade da ficção.
Rough Guide - O Código da Vinci: História – personagens e lugares		X	Michael Verônica		O livro se julga mais que ficção; Dan Brown não é confiável, manipula a verdade, escreve bobagens históricas, seu romance apresenta sérias anomalias.

OCDV foi intitulado pela maioria destes livros "cauda de cometa" de romance mentiroso por conter fatos, informações sobre documentos, obras de arte, sobre a Igreja Católica que não condizem com a verdade do mundo real. Embora a principal acusação seja relacionada à apresentação de muitos episódios e afirmações que dão a aparência de precisão factual, é provável que o incômodo do romance esteja centrado no fato de considerarem que Dan Brown, ainda em meio a construções meramente ficcionais, traz à tona hipóteses que põem em xeque o celibato de Jesus e a própria tradição do cristianismo.

Desde seu lançamento e conseqüentemente de seu sucesso de

vendas, a narrativa em questão, é alvo constante de pareceres desfavoráveis, vindos destes livros. O livro não foi aprovado, uma vez que, desconsideram que *OCDV* deve ser lido pelo que ele é: uma obra de ficção.

Para Ricardo Piglia, em *Crítica y Ficción,* publicado em 1986, não existe um lugar próprio para ficção, visto que tudo pode ser fictício. A própria realidade está tecida de ficções. Piglia assegura que embora a ficção trabalhe com a verdade, ela constrói um discurso que não é, e não pretende ser verdadeiro nem falso. É nesse ponto intermediário, duvidoso, onde se cruzam verdadeiro e falso que está todo o efeito, e a própria definição da ficção. A partir dessa assertiva, podemos considerar que *OCDV* está situado nesse ponto intermediário, porque mesmo que algumas afirmações pareçam camuflar a natureza ficcional do livro, a ficção se anuncia. Ainda quando disfarçada, ela adverte que é disfarce.

A afirmação de que as descrições do romance correspondem à realidade, de certa forma dão credibilidade, mas para isso o leitor tem de levar a sério o que está lendo, só então poderá ter suas convicções abaladas por algo que é literatura de entretenimento, ficção.

A outra opção é que o leitor entre no jogo e entenda que um dos recursos de Dan Brown é brincar, jogar com a história, e desse modo, se esforça em apresentar tudo da maneira mais realista, ou melhor, mais verossímil possível. Brown ainda tem um forte argumento, antes mesmo desta declaração, lemos na contracapa de *OCDV* a classificação: **romance, ficção**.

O *corpus* analisado supõem que Brown quer denunciar algo ou alguém, além de esquecerem que, se é ficção, o livro não erra, não mente, não mascara, não doutrina. Isso demonstra como esses pretensos críticos lêem de maneira confusa os textos que resenham.

A pretensão crítica nos livros que debateram e/ou bateram em *OCDV* talvez se estabeleça, porque, de forma sintética, quando se fala em crítica, das reações de críticos a livros, a tendência é pensar naquilo que jornalistas ou quaisquer outras pessoas que escrevem ensaios, artigos, resenhas, publicam na mídia especializada, discutindo, recriminando, censurando ou elogiando.

Etimologicamente a palavra *crítica* origina-se do grego *krimein*, que significa separar, discernir, quebrar e de algum modo também influenciou na formação da palavra crise, ou seja, crítica é colocar algo em crise, colocar a obra em crise. Entretanto, assim como cada época

tem a sua concepção de literatura, também a tem de crítica literária. Há mudanças inclusive no papel do crítico.

No livro *La crítica literária del siglo XX: 50 modelos y su aplicación,* Jaime Blume, Clemes Franken, passam pelas escolas e autorias mais representativas do século XX, analisando as diferentes correntes que disputam o direito de dizer suas verdades e explicam que seus principais compromissos com o texto literário são: "*captar* los distintos elementos que conforman; *compreender* lo que dichos elementos significan al interior del texto; *valorar* axiológicamente la obra como um todo" (BLUME & FRANKEN, 2006. p. 13-14).

Terry Eagleton, em seu livro *A função da crítica*, publicado em 1991, em lugar de inventar uma nova função para a crítica, recorda que a função do crítico contemporâneo é o papel tradicional, ou seja, seu papel crucial é redescobrir de dentro das academias - lugar de sua legitimidade, seu centro vital - uma das suas funções tradicionais: quando ela não podia ser desvinculada da instituição da esfera pública[91], e dialogava com a sociedade, com o leitor comum.

O autor levanta a questão de que a crítica atual perdeu toda a relevância social. "Ou faz parte do ramo de relações públicas da indústria literária, ou é uma questão interna as academias" (EAGLETON, 1991, p.1). Eagleton ressalta que a crítica está em crise, e ela ainda existe, porque ou essa crise ainda não foi registrada com suficiente profundidade ou está sendo ignorada.

Ao debatermos a função da crítica, não temos a intenção de cobrir o seu infinito campo, e, sim proporcionar alguns caminhos que nos levem a refletir que, se a própria crítica está em crise e tenta validar-se a todo custo, é difícil definir se há crítica literária sobre *OCDV.* E, ainda, como classificar os livros que criticaram ou defenderam a referida narrativa?

Ainda segundo Eagleton, um crítico só pode escrever com segurança, enquanto a instituição crítica estiver acima de questionamentos. A partir daí surgem perguntas como: Qual o critério que o *corpus* analisado utiliza ao pretender criticar *OCDV*? Qual é o valor, a referência

---

91 Eagleton utiliza como conceito-chave de seu livro, o conceito de "esfera pública" burguesa, desenvolvido por Jürgen Habemas e que "abrange todo um domínio de instituições sociais – clubes, jornais, cafés, periódicos – nos quais os indivíduos se reúnem para o livre e eqüitativo intercâmbio de um discurso racional, consolidando-se, assim, em um corpo relativamente coeso, cuja deliberações podem assumir a forma de uma poderosa força política".

utilizada? É o critério do vale tudo?

Para Roland Barthes, em *Ensaios Críticos,* 1982, a crítica ocupa um lugar intermediário entre a leitura e a ciência. Enquanto a leitura deseja a obra, a crítica deseja à sua linguagem, sua escritura; enquanto a leitura é imediata, a crítica é mediatizada por uma linguagem intermediária, que é a escritura do crítico. A crítica é discurso sobre um discurso, uma metalinguagem, cuja tarefa é descobrir validades e não verdades. Enquanto o objeto da ciência da literatura é a pluralidade dos sentidos da obra, ou seja, o sentido vazio que suporta todos os seus sentidos, a crítica literária dá sentido particular à obra. Enquanto a ciência trata dos sentidos, a crítica os produz, os duplica. Não o sentido da obra, mas o sentido daquilo que o crítico diz de tal obra, um sentido que se dá através da diferença e não por meio da repetição.

Ao escrever seu texto na década de 60, Barthes afirma que nos últimos anos a crítica pode ter caído no vazio, na tagarelice, na repetição daquilo que o texto já diz. Uma crítica feita somente de julgamento e que por esta razão não tem função na sociedade. No embate ao que é chamado de "velha crítica", o escritor francês propõe uma nova crítica, distanciada de concepções políticas e de sentimentos de valor; nela impera uma semiose infinita, em que a proposta é fazer análise e não interpretação, e uma análise sempre circunscrita dentro do texto, numa correspondência sempre textual. (BARTHES, 1982. p. 204).

Segundo Barthes a velha crítica não contradiz o que vem da tradição, da opinião corrente, onde objetividade, gosto e clareza são necessários ao se falar de um livro, levando esta fala a cair numa fala nula: tagarelice ou silêncio; existindo assim regras que ditam um verossímil crítico[92]. O termo "verossímil crítico" acaba por contradizer a "verdade" buscada pela velha crítica e reafirma o pensamento de Barthes de que o trabalho da crítica não é encontrar "verdades", mas apenas "validades", o que corresponderia a uma verdade da linguagem, de uma linguagem possível, uma semiose.

Observa-se que há uma pretensão crítica nos livros que comentaram *OCDV*. Porém não há crítica. Pelo menos não a semiológica de uma análise inscrita no texto, numa correspondência sempre textual, problemas sempre de literatura, mas a pretensão da crítica historicista, tagarela, que repete aquilo que o texto já disse, a crítica do vale tudo, crítica que se propõe à interpretação, a relacionar verdade e mentira, a

---

92 Segundo Aristóteles, o verossímel crítico corresponde ao que o público acredita possível e que pode ser bem diferente do real histórico ou do possível cientifico.

Bíblia e *OCDV*, Deus e Brown, Teologia e Literatura.

Na própria etimologia da palavra e no sentido barthesiano: critica é pôr em crise, e não julgar. As duas categorias analisadas, com pretensão crítica, o que mais fazem é julgar, não buscam validades, pelo contrário, se apresentam obcecadas pela verdade, segundo eles, ferida pelo romance. Tanto os moderados quanto os radicais, confirmam a hipótese desta pesquisa de que os livros "debatedores" de *OCDV* confundem o que é Teologia e Literatura em *OCDV.*

Essa avaliação subjetiva, não apresenta descrição de aspectos objetivos que dêem sustentação a seus argumentos. Eles apropriam-se de *OCDV* sob pretexto de explicar, decodificar, desmascarar, advertir, dar autos-de-fé, quebrar o romance, querem a todo custo expor Dan Brown ao descrédito. De forma amadorística, a maioria deles analisa fato e ficção em pé de igualdade e refletem apenas uma opinião, um gosto pessoal, uma convicção religiosa, ou o desejo de na esteira do sucesso do *Código*, transformarem-se na cauda do cometa, obter um lucro sórdido, dizendo qualquer coisa para conquistar sua fatia no mercado. Este é o melhor adjetivo para estes livros aqui analisados: **cauda de cometa**.

Referências

ADABÍA, José Pedro. **A Bíblia como Literatura**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ABANES, Richard. **A verdade por trás de O Código Da Vinci: uma resposta desafiadora à ficção mais vendida**. Trad. Thais M. S. da Silva Amadio. São Paulo: Celebris, 2005.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

________________. **Ensaios Críticos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

BLUME, Jaime, FRANKEN, Clemens. **La crítica literaria del siglo XX: 50 modelos y su aplicación**. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2006.

BOCK, Darrell L. **Quebrando o Código Da Vinci: respostas às perguntas que todos estão fazendo**. Trad. Eduardo Rado. Osasco: Novo Século, 2004.

BROWN, Dan. **O código Da Vinci**. Trad. Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BUENO, Lorenzo & URRESTI, Mariano. **As chaves do Código Da Vinci: A descendência secreta de Jesus e outros mistérios.** Trad. Amilton Lovato e Monalisa Neves. São Paulo: Companhia dos Livros, 2004.

BURSTEIN, Dan. **Os Segredos do Código**. Trad. Carlos Irineu da Costa, Cláudio Figueiredo e Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

COX, Simon. **Decifrando o Código Da Vinci: os fatos por trás da ficção**. Trad. Claudia Gerpe Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

EAGLETON, Terry. **A função da Crítica**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

________________. **Teoria da Literatura**: *Uma Introdução.* Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GARLOW, J & JONES, P. *Desmascarando o Código da Vinci*. Curitiba:A. D. Santos Editora LTDA, 2004.

HAAG, Michael & HAAG, Verônica. *O* **Código Da Vinci –História – personagens e lugares.** São Paulo: Publifolha, 2004.

LUNN, Martin. **Revelando o Código Da Vinci**. Trad. Milena Soares Carvalho. São Paulo: Madras, 2005.

LUTZER, Erwin. **A fraude do Código Da Vinci: toda a verdade sobre a ficção do momento.** Trad. James Monteiro dos Reis. São Paulo: Vida, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y Ficción.** Cuaderno de extensión Universitaria, n. 9, serie Ensayo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina, 1986.

WELBORN, Amy. **Decodificando Da Vinci**: *os fatos por trás da ficção de O Código Da Vinci.* Trad. Rosane Albert. São Paulo: Cultrix, 2004.

A ética em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago

Cibele Lopresti Costa

A ética em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago

Cibele Lopresti Costa

COSTA, Cibele Lopresti*

Resumo: A leitura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, sugere a reflexão sobre a construção da personagem Jesus que antecipadamente traz em si uma herança religiosa. Esse estudo torna-se pertinente, pois ele é ressignificado na voz do narrador contemporâneo: perde a sacralidade bíblica e se constrói à imagem daquilo que é humanamente possível. Assim, o ponto de vista do narrador favorece a seguinte reflexão: o que ela – personagem Jesus – revela em seu ponto de vista que é do âmbito do sagrado, do religioso, segundo o texto bíblico? E o que é próprio da natureza humana? E, ainda, que valor humano apresentado pela narrativa coincide com os valores apresentados na figura bíblica de Jesus? Esta reflexão tem por objetivo pensar na universalidade e pertinência dos valores apontados pelo narrador para que se possa dimensionar a possível contribuição da Literatura para a construção de valores éticos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Saramago, narrador, personagem, sagrado, ética.

Abstract: The reading of *The Gospel according to Jesus Christ*, by José Saramago, calls for thought on the construction of the character Jesus, who carries in himself a pre-established religious inheritance. This study becomes relevant since Jesus acquires a new meaning in the voice of the contemporary narrator: losing his biblical holiness, he is built in the likeness of the humanly possible. The narrator's point of view thereby evokes the questions: according to the biblical text, what does the character Jesus show, in his point of view, that belongs to the realm of the sacred, of the religious? And what belongs to human nature? And, still, which human value presented by the narrative coincides with the values presented in the biblical figure of Jesus? These considerations seek to evaluate the universality and relevance of the values established by the narrator in order to allow the assessment of Literature's contribution to the ethical construction of values in the contemporary age.

Keywords: Saramago, narrator, character, the sacred, ethics.

* Mestre em Literatura pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) na linha pesquisa de Teologia e Literatura. E-mail: nanereis@hotmail.com.

1. Introdução

As primeiras linhas de O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, surpreendem pela força imagética do texto. O narrador descreve a cena em que há o contraste entre a luz do sol e a dor presente na expressão do rosto de um homem. O leitor já sabe do que se trata, pois o título já antecipou a principal informação. É a figura sofrida de Jesus no momento da crucificação.

> O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar, e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada. (*ESJC*, 2000, p.13).

Tem-se, na imagem, a representação da dor daquele que morreu pela humanidade, segundo os preceitos do catolicismo. Entretanto, ao dizer que nada é real, o narrador aponta para uma possível reflexão: o que se apresenta como singular nesta narrativa? Ou, ainda, o que foi recuperado pelo narrador do romance em questão do texto bíblico sobre Jesus?

O ponto de partida para a análise que segue é a constatação de que o desfecho para a história é a mesma: a crucificação. Assim, sabe-se antecipadamente que o narrador intencionalmente mantém a trajetória da personagem e que seu destino é a morte. Entretanto, sabe-se também que a obra é um objeto literário e não sagrado, tornando a leitura instigante, já que o leitor passa a buscar o viés singular apresentado pela voz narrativa. Cabe ao leitor identificar as dissonâncias e as ressonâncias do texto sagrado no evangelho literário de Saramago.

2. A dessacralização

Frye, em seu livro O código dos códigos, apresenta um interessante estudo a respeito da Bíblia. Logo na introdução, revela as possíveis direções utilizadas para seu estudo. Segundo o autor, a abordagem que se tem feito a respeito do texto bíblico dá-se sob dois vieses: a crítica que estuda o pano de fundo histórico e cultural para seu surgimento e a tradicional, que observa os aspectos teológicos e eclesiásticos de seu significado. Entretanto, ele propõe uma outra, a crítica feita a partir da análise dos textos que, reunidos, formam isso que chamamos de Bíblia, já que ela é a comunhão de várias escrituras. Afirma ele:

> Isto levaria a um estudo integrado deste Livro da Bíblia, talvez de toda a Bíblia, como a que se conhece hoje, tendo como êmulo a pergunta sobre por que essa Bíblia emergiu com essa forma particular e não outra. Com toda a miscelânea de seu conteúdo, a Bíblia não parece ter ganho existência através de uma série improvável de acasos; conquanto seja o produto final de um processo editorial muito longo e complexo, esse produto deve ser examinado à luz de sua própria existência.(Frye, 2006, p. 16)

Nessa perspectiva, a leitura da Bíblia favorece a formulação de outra análise que leva o leitor ao reconhecimento de um conjunto híbrido de vozes e a alegorias, à imagética e à polissemia. Assim há a aproximação entre o texto bíblico e a literatura. Logo, a possibilidade de considerá-lo literatura amplia sua leitura, pois o foco de análise se volta para o que não está dito, mas está escondido no jogo de imagens. Ele é a sombra do que se quer dizer, uma possibilidade entre tantas.

Ao considerá-lo texto literário, há uma importante mudança de paradigma. O leitor dos evangelhos deixa de buscar o apaziguamento espiritual e passa a procurar o encantamento próprio que reside nas histórias bem contadas. Ou seja, o leitor cai na armadilha do contador de histórias que não dispõem de fatos comprováveis, mas de linguagem. E, aos moldes dos evangelhos presentes no texto sagrado, o narrador do *ESJC*[93] faz sua versão dos fatos, atualizando a história de Jesus, desde seu nascimento até a morte.

O narrador do evangelho saramaguiano demonstra ter conhe-

93 A seguir, o romance analisado será chamado de *ESJC*.

cimento do texto bíblico, pois recupera os fatos lá registrados e – ao estabelecer novo ponto de vista – amplia o caráter polissêmico da obra. Esse novo foco sugere possibilidades inéditas de leitura, já que agora se apresenta uma possível versão do protagonista da história. A narrativa em terceira pessoa apresenta detalhes sobre a personagem central, pois já pôde ler a todos os outros evangelhos e contextualizar as conseqüências provocadas pela sua trajetória. O hibridismo aqui presente se delineia na coexistência dos discursos histórico, eclesiástico, científico e literário.

> O seu nome também é Maria, segunda na ordem de apresentação, mas, sem dúvida, primeiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição. Tirando o rosto lacrimoso e as mãos desfalecidas, nada se lhe alcança a ver o corpo, coberto pelas pregas múltiplas do manto e da túnica, cingida na cintura por um cordão cuja aspereza se adivinha. É mais idosa do que a outra Maria, e esta é uma boa razão, provavelmente, mas não é a única, para que a sua auréola tenha um desenho mais complexo, assim, pelo menos, se acharia autorizado a pensar quem, não dispondo de informações precisas acerca das precedências, patentes e hierarquias em vigor neste mundo, estivesse obrigado a formular opinião. Porém, tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores e menores, destas iconografias, só um habitante doutro planeta, supondo que nele não se houvesse repetido outra vez, ou mesmo estreado, este drama, só esse em verdade inimaginável ser ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José(...). (*ESJC*, 2000, p. 15)

O tom irônico usado no fragmento acima, ao citar o leitor desconhecedor dos fatos, sugere uma importante singularidade da obra aqui estudada. Se tudo já se sabe, nada mais há que se contar, entretanto, há uma nova forma de fazê-lo. A novidade do *ESJC* está na voz do narrador contemporâneo que modifica o tom eclesiástico, seleciona fatos a serem relatados e dá voz aos sentimentos da personagem Jesus.

A dessacralização da personagem central se realiza na ampliação dos discursos que coexistem na voz do narrador. Eles contribuem para a construção de uma nova versão para a trajetória da personagem

retratada na perspectiva de sua humanidade. A narrativa agrega conhecimentos da ciência, das artes e da história para compor a tradução moderna das experiências relatadas. Nessa composição há a novidade que provoca estranhamento. A coexistência de um novo ponto de vista sobre a história conhecida e da linguagem do narrador tornam a obra inédita e reveladora. O efeito provocado no ato da leitura pode ser o disparador para uma inédita experiência, aquela que leva o leitor à reflexão ou ao choque. Portanto, seu caráter epifânico está presente na representação de um Jesus que busca sua humanidade, já que ele se afasta da conduta reflexiva da meditação e assume a possibilidade de viver experiências terrenas, concretas a fim de encontrar respostas a sua angústia existencial. Assim, a trajetória da personagem leva o leitor a criar analogias com suas próprias experiências.

3. A materialização

A história contada no livro passa a retratar a vida de Jesus que procura sua origem, sua razão de viver e a causa para seus males. E em vez de encontrar a voz salvadora e sagrada do Pai, ele encontra a perdição. Percebe-se condenado ao sofrimento provocado pela ação impensada do pai biológico e pelo desejo de poder do pai espiritual. Deus é representado por uma personagem obstinada em deter o poder perpétuo sobre todos os homens e anuncia a Jesus que quer usá-lo como instrumento para a obtenção de seu objetivo.

A desilusão pela qual passa a personagem Jesus espelha a angústia vivida pelo homem na contemporaneidade. As perguntas lançadas pelo narrador no romance saramaguiano são as nossas perguntas. Por que temos que viver a barbárie? Quem há de nos salvar se nem mesmo Deus irá nos salvar nesse instante? Que caminhos devemos seguir se a solidão persiste? Que ética nos guiará?

O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo. (*ESJC*, 2000, p.83)

A natureza da personagem é humana. Ele nasceu do corpo de sua mãe a também tem um corpo. As palavras *viscoso* e *mucosidades* materializam sinestesicamente o corpo de Jesus. Ele é humano e não divino, pois revela sua qualidade humana ao agir no mundo e se afasta da caracterização sagrada apresentada nos evangelhos bíblicos. O

tempo contínuo expresso pelo gerúndio sofrendo revela o movimento constante da dor. Os tempos pretérito e futuro no mesmo enunciado – *chorou, chorará* – dão constância a sua história. Ao engendrar o nascimento de Jesus na teia dessas escolhas lexicais e sintáticas, o narrador faz também a rede que capta o leitor em sua armadilha. Se nascemos todos do mesmo jeito, se somos filhos da mesma carne e da mesma terra, estamos fadados à mesma trajetória.

Ao leitor desavisado parece não haver saída. Ao longo do romance, o narrador apresenta, na voz de Deus, a antecipação do sofrimento pelo qual Jesus irá passar. Metaforicamente é também o sofrimento vivido pela humanidade:

> Deus inspirou profundamente, olhou em redor o nevoeiro e murmurou, no tom de quem acaba de fazer uma descoberta inesperada e curiosa, Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto. Virou os olhos para Jesus, fez uma longa pausa, e depois, como quem se resigna ao inevitável, começou, A insatisfação, meu filho, foi posta no coração dos homens pelo Deus que os criou, falo de mim, claro está, mas essa insatisfação, como todo o mais que os fez à minha imagem e semelhança, fui eu buscá-la aonde ela estava, ao meu próprio coração, e o tempo que desde então passou não a fez desvanecer, pelo contrário, posso dizer-te, até, que o mesmo tempo a tornou mais forte, mais urgente, mais exigente. (*ESJC*, 2000, p.369)

O caráter dramático da narrativa se constrói na desilusão da personagem Jesus frente à filiação. Não há pai que o salve dessa infinita tristeza. A morte do pai biológico deixou-lhe uma triste herança, um sonho recorrente que sugere a responsabilidade de uns frente à morte de outros. Na repetição do sonho, há a presença da dúvida quanto ao agir frente às coisas do mundo. Ao morrer, o progenitor despertou na mente do filho a consciência sobre a responsabilidade do homem frente à morte ou salvação, ou melhor, sobre o comprometimento que há entre os habitantes da Terra.

Quanto ao pai espiritual, a desilusão permanece. Esse pai revela que ele mesmo plantou no coração dos homens a insatisfação. Outra herança dolorosa. Ele – Jesus – nada pode esperar da transcendência. Nem mesmo na transcendência do Criador há a mão que o pode salvar da angústia. A trajetória de sua vida passa a ser uma aventura desco-

nhecida.

O romance se materializa como objeto de transgressão aos evangelhos bíblicos. A narrativa concretiza as experiências filosóficas vivenciadas pelos homens na contemporaneidade, daqueles que já se desiludiram de Deus e da salvação divina. E aponta também para a direção de outros caminhos para a salvação. A personagem Jesus encontra o amor ao conhecer Maria de Magdala. Apropria-se de seu corpo e permite que seu braço seja o amparo dela e que o braço dela seja seu amparo. E assim vivificam a unidade desejada, transcendem à dor terrena e encontram a paz, mesmo que momentânea. O corpo passa a ser objeto de descoberta. A linguagem do narrador favorece esse encontro e há o apaziguamento das emoções.

> Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite. E Jesus sobre ela, respondeu. O que me ensinas, não é prisão, é liberdade. (...) Fala-me da tua vida, mas agora não só quero que a tua mão esquerda descanse sobre a minha cabeça e a tua direita me abrace. (*ESJC*, 2000, p.284)

Assim, a narrativa aponta para novas possibilidades de salvação. E o leitor se dá conta da forma singular desse evangelho e de suas pistas para novos rumos frente ao conflito humano.

4. Escolhas

Se por um lado, a orfandade retratada no romance de Saramago leva o leitor à experiência amarga do abandono, há outra possibilidade. O narrador reconta os passos de Jesus anteriores à crucificação, transgredindo o caráter religioso, pois usa a linguagem como instrumento de vivificação de suas características humanas. O narrador (re)conta a história tornando a personagem especial pelo agir, pelo seu modo dessacralizado de viver. Na passagem da multiplicação dos peixes, há o relato da incerteza vivida pelo protagonista e, ainda, sua ação a favor da sobrevivência:

> Que o Senhor esteja consigo, não o duvida Jesus, pois o peixe nunca deixa de vir quando o chamar, e esta circunstância, por um processo dedutivo inevitável de que aqui não julgamos necessário fazer a demonstração e apresentar a seqüência,

> acabou por levá-lo, com o tempo, a perguntar-se se não haveria acaso outros poderes que o Senhor estivesse disposto a ceder-lhe, não por delegação ou outorga, claro está, apenas emprestados, e com a condição de fazer deles bom uso, o que, como temos visto, Jesus estava em condições de garantir, haja vista o trabalho a que meteu ombros, sem mais que a intuição a ajudá-lo. A maneira de saber era fácil, tão fácil como dizer ai, bastava fazer a experiência, se ela resultasse, era porque Deus estava a favor, se não resultasse, Deus manifestava que estava contra. Simplesmente, havia uma questão prévia a resolver, e essa questão era a escolha. Não sendo possível consultar directamente o Senhor, Jesus teria de arriscar, seleccionar entre os poderes possíveis o que parecesse oferecer menos resistência e que não desse demasiado nas vistas, porém não tão discreto que passasse despercebido a quem dele viesse a beneficiar e ao mundo, com o que padeceria a glória do Senhor, que em tudo deve prevalecer. (*ESJC*, 2000, p. 333-334)

A passagem acima espelha a visão que se constrói sobre a personagem Jesus. Ele já sabia que seu destino seria a morte escolhida pelo Pai, reconhecia-se impotente frente a esse fato. Não encontrava auxílio ou apoio Nele. Assim, resolve agir para sobreviver à tormenta da adversidade. E experimenta simplesmente. Segundo o narrador, o milagre da multiplicação dos peixes é fruto de uma tentativa e não de uma certeza. E Jesus assume uma atitude humana: frente à adversidade, arrisca-se.

O narrador destaca, com alguma ironia, que havia 'uma questão prévia a resolver, e essa questão era a escolha'. Significativa passagem essa que retira de Deus o poder de decidir sobre o destino de outrem e traz para o protagonista a decisão sobre sua própria vida. Por meio de suas escolhas, a personagem passa a experimentar os acontecimentos do mundo e não se priva de distinguir-se do Pai. Enfrenta a aventura desconhecida rumo à morte sem abster-se de viver o que lhe é de direito: também não quer passar despercebido. A transgressão reside no ponto de vista da história, mas também na dessacralização da linguagem utilizada para contar o que já está registrado no texto bíblico.

5. Itinerâncias do Nada

Segundo Edgar, Morin, em seu livro *Terra-Pátria*, a consciência da morte nos leva a uma condenação prévia, a um eterno estado de finitude, a "viver entre nada e nada, o nada de antes, o nada de depois, cercados de nada durante". E continua representando o ato de viver como "itinerância", um caminhar que se inicia no nascimento e pressupõe a morte. Embora pareça um caminho desalentador, o autor oferece uma saída:

> Estamos na aventura desconhecida. A insatisfação que faz recomeçar a itinerância jamais poderia ser saciada por esta. Devemos assumir a incerteza e a inquietude, devemos assumir o *dasein,* o fato de estar aí sem saber por quê. Cada vez mais haverá fontes de angústia e cada vez mais haverá necessidade de participação, de fervor, de fraternidade, os únicos que sabem, não aniquilar, mas rechaçar a angústia. O amor é o antídoto, a réplica – não a resposta – à angústia. É a experiência fundamentalmente positiva do ser humano, em que a comunhão, a exaltação de si, do outro, são levados ao seu melhor, quando não se alteraram pela possessividade. Será que não se poderia degelar a enorme quantidade de amor petrificado em religiões e abstrações, votá-lo não mais ao imortal, mas ao mortal? (Morin, Kern, 2000, p. 178)

A proposta de Morin para a contemporaneidade parece condizer com a apresentada no romance em questão. As duas apresentam uma saída para a perdição em que se encontra a humanidade, ou seja, sugerem a busca de um novo procedimento ético. Observemos como a proposta se configura no romance:

> Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de

> sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. Depois, foi morrendo no meio de um sonho, estava em Nazaré e ouvia o pai dizer-lhe, encolhendo os ombros e sorrindo também, Nem eu posso fazer-lhe todas as perguntas, nem tu podes dar-lhes todas as respostas.(...). (*ESJC*, 2000, p.444)

O sentido expresso por Morin de existência – *dasein* – carrega em si a expressão de Heidegger, o sentido de finitude inerente à experiência. Saramago, ao iniciar sua obra com a descrição da cena da crucificação, transforma em Literatura as idéias discutidas nos escritos dos filósofos citados – e também de seus antecessores. E, carregando em si a natureza transgressora da arte, modifica o paradigma da tradição religiosa, transferindo o caráter sagrado das decisões de Deus para o agir humano.

Sabe-se inicialmente que a vida é finita e que o destino da personagem Jesus é o conhecido, entretanto, há nela uma nova ética, pois ele aceita sua condenação e, serenamente, passa a habitar a Terra como quem passa por uma experiência. E o narrador saramaguiano usa a linguagem literária para singularizá-la. Nela, Jesus passa a viver o "habitar poético" citado por Benedito Nunes: "a instauração poética pela palavra regeria o construir, no sentido do trato da terra para erigir a habitação humana". (2007, p.151)

O novo ponto de vista sobre a história de Jesus, no *ESJC,* é revelado pela linguagem e (não)ação da personagem, já que tudo é ficção previamente revelada pelo narrador: "O que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada."(*ESJC*, 2000, p. 13). Portanto, há dois vieses sugeridos na construção de uma nova ética neste romance. O primeiro diz respeito à linguagem. A quebra da sintaxe, o uso de ironias e também a presença do lirismo na narrativa sugerem uma possível saída para a angústia vivida na contemporaneidade. A linguagem que aproxima e não define sentidos, que relaciona e não generaliza, que sugere e não fecha sentidos, poderia ocupar as fendas deixadas por aqueles que denunciaram a finitude do ser.

O segundo refere-se ao agir da personagem. Ao aceitar os erros de seu Pai, ao permitir que ele tomasse posse do poder desejado, ao permitir que se concretizasse o plano divino, ele revela um procedimento difícil de ser imaginado em meio à barbárie, entretanto possível.

Ele O perdoa. E aponta para uma possível atitude de resistência frente a nossa perdição. O perdão.

Assim, pode haver um caminho para a construção de uma ética na contemporaneidade. Um agir que não depende de ação, mas de transformação interior, de consciência de si e das relações de si com o mundo. Da compreensão do outro em si. A ética que resiste à barbárie, pois faz do homem consciência de sua impermanência, de sua finitude e de sua imperfeição.

Referências

FRYE, Northorp. **O código dos códigos.** São Paulo: Boitempo Editoral, 2ª edição, 2006.

MORIN, Edgar. **O método 6 – ÉTICA.** Porto Alegre: Editora Sulina.

MORIN, Edgar, KERN, Anne Brigitte. **Terra-Pátria.** Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2000.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARAMAGO. José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Tipos, personificações e conflitos entre demônios em *Os Sertões*

Pedro Lima Vasconcellos

Tipos, personificações e conflitos entre demônios em *Os Sertões*

Pedro Lima Vasconcellos

VASCONCELLOS, Pedro Lima*

A interpretação do grandioso *Os sertões*, de Euclides da Cunha, vem desafiando analistas e críticos desde sua publicação, em fins de 1902. A poderosa e complexa escrita do livro é um fator a dificultar sua compreensão. Mas alguns aparentes paradoxos na superfície do texto vêm complicar ainda mais a tarefa de identificar o que, no final das contas, o escritor fluminense pretendeu com a produção de sua obra máxima, que lhe valeu o ingresso na Academia Brasileira de Letras e lhe mereceu fama imediata.

Nesse ensaio delineamos uma despretensiosa proposta de compreensão dessa obra que toma a sério a abordagem que o seu autor faz da dimensão religiosa inspiradora do arraial de Belo Monte, mas conhecido como Canudos. Se, por um lado julgamos que esse aspecto tem sido pouco considerado nas apreciações que *Os sertões* tem suscitado, por outro consideramos que uma atenção a ele pode ser contribuir na elucidação de alguns dos dilemas que a obra continua a expor às gerações que têm enfrentado sua leitura. Ao final do processo, esperamos venha emergir aquilo que, a nosso ver, constitui-se no fulcro da obra: Antonio Vicente Mendes Maciel, o Antonio Conselheiro, líder do malfadado arraial de Belo Monte, personificação acabada de um mal cuja eliminação é tarefa inescapável e ainda longe do fim.

Palavras chaves: *Os Sertões*, Antonio Conselheiro, mal.

* Professor Assistente-Doutor do Departamento de Teologia e Ciências da Religião e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da PUC-SP, e ainda docente do Centro Universitário Salesiano e da Escola Dominicana de Teologia. Mestre em Ciências da Religião: Bíblia pela UMESP e Doutor em Ciências Sociais: Antropologia pela PUC-SP com a tese *Terra das promessas, Jerusalém maldita*: memórias bíblicas sobre Belo Monte (Canudos). Endereço eletrônico: plvascon@uol.com.br.

Males destruídos, embora inocentes

Após a exposição detalhada dos contornos de Belo Monte (sempre denominada Canudos), a "*urbs* monstruosa" de crescimento vertiginoso, de "população multiforme" e "polícia de bandidos", com uma igreja meio santuário, meio antro, envolvida de rezas bizarras, como bizarro eram quem as entoava, Euclides da Cunha pondera:

> Eram, realmente, fragílimos aqueles pobres rebelados. Requeriam outra reação. Obrigavam-nos a outra luta. Entretanto enviamos-lhes o legislador Comblain; e esse argumento único, incisivo, supremo e moralizador – a bala. (*OS*, p.320)[94]

Sobre o *mea culpa* explícito de Euclides nesta e noutras passagens de seu livro, trataremos mais a seguir. Notemos, por ora, que Euclides não renuncia, apesar de tudo, a pensar que *uma* luta contra o Belo Monte de Antonio Conselheiro tenha sido necessária, embora reconheça que seu teor devesse ter sido outro. Por que, então, a luta? E que outro argumento a sustentaria, que não a bala?

Para adentrarmos ao raciocínio poderoso e complexo de Euclides é preciso recuar no tempo. Quando ele ruma para a Bahia, em meados de 1897, para cobrir os dias finais da guerra contra o arraial de Belo Monte, a serviço do jornal *O Estado de São Paulo*, trazia na bagagem dois artigos a respeito do assunto, ambos com o título "A nossa Vendéia".[95] Neles de alguma forma sintetizava um sentimento generalizado sobre o que ocorria nos sertões da Bahia. O primeiro, saído a 14/03/1897, dias após o assombroso malogro da expedição Moreira César contra o arraial, se detém principalmente numa apresentação topográfica do sertão seco e hostil. Este explica a "inconstância e toda a rudeza"[96] da gente que ali vive, sensível ao fanatismo religioso do tipo

94 Como ao longo do texto serão muitas as citações de *Os sertões*, optamos por fazê-las utilizando a sigla *OS* seguida da indicação da página. Os textos são extraídos da edição preparada por Leopoldo Bernucci (*Os sertões*: campanha de Canudos. Ateliê / Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2001).

95 Como se sabe, no arraial francês da Vendéia articulou-se expressivo foco de resistência contra os rumos da Revolução Francesa, saga imortalizada por Victor Hugo em seu *Quatre-vingt treize*. A chamada "guerra de Canudos" começou em fins de novembro de 1896 e se encerrou no dia 05 de outubro do ano seguinte. O arraial do Belo Monte, contra o qual a guerra foi feita, foi estabelecido por Antonio Conselheiro e sua gente em junho de 1893, como desenvolvimento de uma antiga vila de nome Canudos.

96 Euclides da Cunha. "A nossa Vendéia" (1). In: *DE*, p.51 (Assim abreviaremos a cita-

manifesto na Vendéia. O segundo, surgido a 17/07 do mesmo ano, no contexto de uma crescente insatisfação pela vitória que tardava, tenta explicar as dificuldades do heróico exército brasileiro, mais uma vez recorrendo à geografia. Mas adiciona um dado: a dificultar as ações está a bravura do *jagunço*, "tradução justalinear quase do *iluminado* da Idade Média. O mesmo desprendimento pela vida e a mesma indiferença pela morte dão-lhe o mesmo heroísmo mórbido e inconsciente de hipnotizado e impulsivo".[97]

Neste momento, a confiança que Euclides deposita no novo regime parece irrestrita. Belo Monte é fruto de "propagandistas do império" sobre a gente ignorante e ingênua do sertão, facilmente suscetível ao fanatismo. Mas "a República sairá triunfante desta última prova".[98]

Mas, ao comparar o Belo Monte com a Vendéia, Euclides não se refere apenas à polarização império x república. Como se sabe, a resistência da gente da Vendéia à Revolução Francesa tinha motivações religiosas. O "*chouan* fervorosamente crente" da França se alinha ao "tabaréu fanático" do sertão: ambos exercitam "o mesmo heroísmo mórbido difundido numa agitação desordenada e impulsiva de hipnotizados".[99] O vago e depreciativo fanatismo é o caminho para Euclides abordar o universo religioso dos combatentes de Belo Monte, do qual não se afastará até *Os sertões*. Com isso são identificados os verdadeiros inimigos:

> o que se está destruindo neste momento não é o arraial sinistro de Canudos: – é nossa apatia

---

ção de *Diário de uma expedição* [Companhia das Letras, São Paulo, 2000], volume que reúne tanto os artigos mencionados de Euclides como as reportagens e telegramas que enviou ao jornal que mandara como repórter ao sertão).

97 Euclides da Cunha. "A nossa Vendéia" (2). In: *DE*, p.58 (grifos de Euclides).

98 Euclides da Cunha. "A nossa Vendéia" (1). In: *DE*, p.52.

99 Euclides da Cunha. "A nossa Vendéia" (1). In: *DE*, p.51 (grifos de Euclides). E se em *Os sertões* Euclides irá num momento negar o caráter de foco monarquista sistematicamente conferido ao arraial conselheirista, que lhe justificara a comparação com a Vendéia francesa, nem por isso a alusão ao movimento francês será abandonada, e isso por conta da semelhança que o escritor encontra no terreno das convicções religiosas, raiz do monarquismo atrasado lá e cá: "Canudos era a nossa Vendéia. O *chouan* e as charnecas, emparelham-se bem com o jagunço e as caatingas. O mesmo misticismo, gênese da mesma aspiração política..." (*OS*, p.365). Por isso, tem razão Walnice Nogueira Galvão ao afirmar que, se Euclides chegou a desfazer esta identificação entre o Belo Monte do Conselheiro e a Vendéia dos contra-revolucionários franceses, quando escreveu *Os sertões* "não mais acredita nela, *pelo menos em parte*" (*Gatos de outro saco*: ensaios críticos. Brasiliense, São Paulo, 1981, p.70; grifo nosso).

> enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, a nossa compreensão estreita da pátria, mal esboçada na inconsistência de uma população espalhada em país vasto e mal conhecido; são os restos de uma sociedade velha de retardatários tendo como capital a cidade de taipa dos *jagunços*... (*DE*, p.91; grifos de Euclides)

Belo Monte, capital do retardamento brasileiro, alimentado de uma "religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas"... Note-se, ao prosseguirmos com Euclides rumo a Belo Monte, que, à sua visão dualista da sociedade dividida em progresso e atraso, futuro e passado, avanço e retardamento, república e monarquia, junta-se outra dualidade, de novo feita de um elemento aceitável e outro repugnante, agora no campo religioso: um que em *Os sertões* chamaria de "o belo ideal cristão" (*OS*, p.302), e outro, nomeado superstição, fanatismo, de que o Belo Monte será apresentado como exemplo mais consistente. Até aqui Euclides desconhece a realidade da guerra, tem com ela alguns poucos contatos, dela ainda se avizinha, mas já sabe que deuses e demônios também estão nela atuando, aqueles de um lado e estes, obviamente, a combatê-los. Faltaria apenas certificar-se da confirmação do quadro.

Ao chegar finalmente e divisar o arraial (*DE*, p.174-182), em meados de setembro, Euclides não consegue conter o espanto, a começar, como de costume, com a topografia. A seguir descreve o vilarejo, caótico, mas admirável, que, apesar dos bombardeios, permanece praticamente intacto. A reportagem é impactante, ao expressar a surpresa provocada com o ainda que tardio encontro com a cidadela de que tanto já falara e ouvira falar, capaz de provocar pânico em todo o país.

No entanto, não é o momento de revisão de posições. Pelo contrário: a segunda metade da correspondência se encarregará de esboçar explicações, agora com dados colhidos *in loco*, para as dificuldades encontradas pelo exército no cumprimento de sua missão, especialmente no tocante ao combate de 18 de julho, um dos mais sangrentos da guerra.[100]

100 A derrota nesse combate exigiu do general Artur Oscar, praticamente confessando seu malogro nesta circunstância, pedir um reforço de cinco mil soldados, o que repercutiu muito mal nos ambientes do Rio e São Paulo. Uma descrição deste combate pode ser lida em Edmundo Moniz. *Canudos*: a guerra social. 2 ed., Elo, Rio de Janeiro, 1987, p.191-200. Como se vê, a chegada de Euclides a Belo Monte possibilita-lhe, mais uma vez, satisfazer a opinião pública, insatisfeita pela inexplicável demora na eliminação do

É neste quadro que surgem duas referências altamente expressivas que, por remeterem diretamente a imagens bíblicas, passamos a comentar. Primeiramente o olhar sobre a cidadela aparentemente vazia, intensamente bombardeada, unanimemente execrada, mas ainda de pé. Ruínas muitas, que não impedem divisar um portentoso empreendimento. Mas, e por conta disso, já que se olha "para a aldeia enorme e não se lobriga um único habitante", pensa-se em "uma cidade bíblica fulminada pela maldição tremenda dos profetas" (*DE*, p.178).

Parece que, por um momento, Euclides perdeu de vista as inquietações que começaram a atormentá-lo quando do seu contato com a gente sertaneja barbarizada. A contemplação atenta do jornalista por um momento deixa os detalhes topográficos e viaja a Israel, ao mundo bíblico, ao encontro de profetas vaticinadores do terror e da destruição. E ele os encontra abundantemente. Várias cidades têm seu desaparecimento anunciado; por exemplo, a cidade de Nínive, a capital do império assírio, que Jonas (no livro profético de mesmo nome) declara prestes a ruir, devido às atrocidades ali planejadas. A surpresa é que a ameaça não se cumpre.

No entanto, a cidade que na Bíblia tem sua destruição muitas vezes anunciada é Jerusalém, por conta de sua política e religião abomináveis, e é especialmente nela que Euclides está a pensar. É ela que merece as condenações de Miquéias, Isaías ou Jeremias. Séculos depois, é Jesus de Nazaré que, segundo os evangelhos vaticina contra ela, apontando sua destruição. Para Euclides, a Jerusalém sertaneja tem sua iminente destruição selada com o beneplácito divino. Inclusive para que sejam vingados aqueles que no cumprimento do sacro dever foram hostilizados, feridos e mortos: verdadeiros mártires.[101] A cidade santa bíblica é transposta para as margens do Vaza-barris, feita agora a capital do retardamento; precisa então ser destroçada pela ação das tropas civilizadas.

Agora a segunda referência. Se Belo Monte é a "aldeia sinistra", se o exército não faz outra coisa que realizar a implacável vontade divina, o que são os rebeldes sertanejos, habitantes do horror? Euclides não escapa à conclusão: o exército demora em alcançar a tão sonhada vitória porque seus inimigos são sobrenaturais, terrivelmente sobrenaturais. Eles, que parecem não vir de nenhum lugar, seriam, ao olhar da fantasia, "uma legião invisível e intangível de demônios..." (*DE*, p.178)

"incompreensível e bárbaro inimigo" (*DE* , p.199).

101 Para a qualificação dos soldados como mártires veja *DE*, p.69.

Em Belo Monte os demônios estão aos montes, formam uma "legião". Se não a consideramos casual, esta metáfora, a da "legião de demônios", também tem sua matriz no universo bíblico. Nela, Euclides atribui aos jagunços belomontenses uma característica que ao mesmo tempo nos remete para duas esferas, ao menos. Não terá passado despercebido ao jornalista que o termo aponta para o mundo militar, e é neste contexto que aparece aqui. No entanto, o que mais surpreende é o fato de seus componentes serem demônios. E aí, mais do que uma coincidência, isto parece remeter para uma passagem do evangelho (Marcos 5,1-20):

> E ao sair Jesus da barca, veio logo a ele dos sepulcros um homem possesso do espírito imundo [...] E dando um grande grito, disse: Que tens tu comigo, Jesus, Filho de Deus altíssimo? [...] E [Jesus] perguntou-lhe: Que nome é o teu? Ao que ele respondeu: Legião é o meu nome, porque somos muitos (Marcos 5:2-10).

É notável que Euclides tenha percebido o alcance político-militar desta passagem bíblica: o demônio-legião é imagem da ocupação e violência romanas sobre Israel.[102] Mas cabe notar a direção impressa à metáfora; aqui não é demoníaco quem vem de fora, mas quem reage ao invasor. Legiões não são as tropas republicanas, mas os rudes sertanejos. A violência é provocada pelos jagunços; isso fica patente no fato de Euclides se referir à "legião de demônios" quando fala do uso de armas que estes fazem.[103] O desconhecimento da topografia e das estratégias do inimigo, que o tornam operante e resistente, converte-o em um coletivo diabólico. Não se pode, portanto, ignorar o caráter altamente estigmatizador da expressão utilizada: a desumanização do outro chega aqui a um ponto alto.

É difícil imaginar como isso coaduna com o que Euclides escrevera ainda antes de chegar ao terreno do combate:

102 Essa é uma percepção que apenas recentemente a pesquisa exegética buscou desenvolver (Ched Myers. *O evangelho de são Marcos*. Paulus, São Paulo, 1992, p.237-241; John D. Crossan. *O Jesus histórico*. A vida de um camponês judeu do Mediterrâneo. 2 ed., Imago, Rio de Janeiro, 1994, p.350-355).

103 Aliás, esta não é a primeira vez que Euclides aproxima os sertanejos dos demônios: na reportagem de 20 de agosto, ainda na capital da Bahia, menciona a "perversidade satânica" dos jagunços (*DE*, p.115). No entanto, aqui é o substantivo que caracteriza os sertanejos rebeldes. Não merecerá imagem semelhante o exército em qualquer das descrições de ataques por este realizados.

> penso que a nossa vitória, amanhã, não deve ter exclusivamente um caráter destruidor. Depois da nossa vitória, inevitável e próxima, resta-nos o dever de incorporar à civilização estes rudes patrícios que – digamos com segurança – constituem o cerne de nossa nacionalidade (*DE*, p.140).[104]

Os inimigos não aparecem aí como jagunços, mas como patrícios, embora rudes; não demônios, embora transviados, indiscutivelmente, pelo Conselheiro.[105] Assim, se para Euclides os sertanejos "constituem o cerne de nossa nacionalidade", só o são "descontadas as superstições".[106] No fim das contas, essas últimas deram a justificativa última para a ação bárbaro-civilizatória, se é possível falar assim, que Euclides esperava fosse seguida do envio do mestre-escola para civilizar os sertanejos (*DE*, p.92).

Já em *Os sertões*, que Euclides começa a escrever meses após sua volta da Bahia, ao ser nomeado para acompanhar a reconstrução de uma ponte em São José do Rio Pardo, interior paulista, o tom se modifica sensivelmente. Como vimos, as últimas reportagens deixavam antever uma significativa revisão de posições. Aqueles que até então eram tidos como demônios são vistos agora como compatriotas, embora desencaminhados. E um poema, criado em Salvador dias depois da volta do campo de guerra, e de ter misteriosamente silenciado, em suas reportagens, sobre a brutalidade dos últimos combates, dá conta do que lhe passa na cabeça: "Quem volta da região assustadora / De onde eu venho, revendo, inda na mente / Muitas cenas do drama comovente / Da Guerra despiedada e aterradora [...]"[107]

104 Mas no fim da estadia em Belo Monte, parece que Euclides se mostra mais sensível ao drama do outro, praticamente eliminado. E praticamente pede licença aos leitores da capital paulista para expressar sua admiração pela bravura dos que anteriormente caracterizara como portadores de uma "perversidade satânica". Parece até antecipar aquela decepção com o massacre que vê e com as atitudes do exército republicano que se manifestará mais tarde em *Os sertões*, embora sem dúvida de que é a República que deve triunfar, e de que não há espaço para o que Belo Monte representa: "Sejamos justos – há alguma coisa de grande e solene nesta coragem estóica e incoercível, no heroísmo soberano e forte dos nossos rudes patrícios transviados e cada vez mais acredito que a mais bela vitória, a conquista real consistirá no incorporá-los, amanhã, em breve, definitivamente, à nossa existência política" (*DE*, p.208).

105 Também na reportagem de 1º de setembro (*DE*, p.140) os sertanejos rebeldes são chamados "rudes patrícios".

106 Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4 ed., Brasiliense, São Paulo, 1999, p.145.

107 Esta é a primeira estrofe do soneto "Página vazia", datado de 14/10/1897 (*Cadernos*

2. Males destruidores, embora...

Mas é na escrita de seu livro maior que Euclides poderá dar vazão às contradições que vem carregando dentro de si desde quando testemunhou o cruel massacre sem poder denunciá-lo. Quanto ao alcance desta revisão, teremos oportunidade de avaliá-lo. Por ora, importa notar que, para a composição do argumento euclidiano, o recurso ao universo religioso e teológico será inevitável. Até porque Euclides não conseguirá compreender o sentido e o alcance da experiência religiosa vivida no arraial belomontense. Nesse aspecto não se afastará das críticas anteriores. Talvez seja maior a pretensão do ataque aos rumos da República, manifestos cabalmente na empreitada militar, que o anseio por defender a gente sertaneja.[108] Assim, no livro convivem, em permanente tensão, um "*saber*, considerado natural e científico, e um *julgar*, de natureza ética mais ampla": o primeiro "quer explicar a luta contra Canudos"; o segundo "a denuncia".[109]

Consideremos uma imagem poderosa do fim da guerra, o arraial praticamente destruído. Incêndios aqui e ali, de uma fumaça interminável, que

> progrediam constrangidos, ao arrepio do sopro do nordeste, esgarçando-lhes a fumarada amarelenta, ou girando-a em rebojos largos em que fulguravam e se diluíam listrões fugazes de labaredas... Nesses intervalos desaparecia o arraial. Desaparecia inteiramente a casaria. Diante dos espectadores estendia-se, lisa e pardacenta, a imprimadura, sem relevos, do fumo. Recortava-a, rubro e sem brilhos, – uma chapada circular em brasa – um Sol bruxuleante, de eclipse. Rompia-a, porém, de súbito, uma lufada rija. Pelo rasgão enorme, de alto a baixo aberto, divisava-se uma nesga do arraial – bandos estonteados de mulheres e crianças correndo para o sul, em tumulto, indistintos entre as folhagens secas da latada (*OS*, p.714-715).

de Literatura Brasileira. São Paulo, 2002. n.13/14, p.160-161).

108 Nas notas à segunda edição de *Os sertões*, Euclides precisará: "Não tive o intuito de defender os sertanejos porque este livro não é um livro de defesa; é, infelizmente, de ataque" (*OS*, p.784).

109 Alfredo Bosi. *Literatura e resistência*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002, p.213. Para a contextualização dessa "esquizofrenia" da obra de Euclides, pode-se ler Valentim A. Facioli. *Euclides da Cunha*: a gênese da forma. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, 1990, p.97-114.

Justo nesse dia, pouco depois da morte do Conselheiro, quando Euclides pôde dizer que “a insurreição estava morta” (*OS*, p.717), porque o cerco do Exército ao arraial finalmente se consumara, a descrição da tragédia assume cores densas e evoca imagens dantescas, amplamente conhecidas:

> A cena é sugestiva por causa de seu pano de fundo bíblico, da evocação do que ocorreu na hora da morte de Jesus, assim narrada pelo evangelista Lucas (23,44-45): “E era já quase a hora sexta, e houve trevas em toda a terra até a hora nona, escurecendo-se o sol; e rasgou-se ao meio o véu do templo”. Na versão do evangelista Mateus (27,50-52): “Jesus, clamando outra vez com grande voz, rendeu o espírito. E eis que o véu do templo se rasgou em dois, de alto a baixo; e tremeu a terra, e fenderam-se as pedras. E abriram-se os sepulcros, e muitos corpos de santos, que dormiam, foram ressuscitados...”. O paralelismo é patente. A batalha ocorre em volta e em cima dos templos de Canudos, dois dias após a morte do “bom Jesus”, comunicada ao leitor duas páginas antes, de modo que se pode dizer aproximadamente que à sua morte seguiu-se o eclipse. A vinculação cronológica entre a morte do Conselheiro e o rasgamento do véu sobre a “Jerusalém de taipa” portanto é muito estreita; chegam a ser quase simultâneos na mente do narrador, naquele dia da condenação à morte de Canudos, sem que ninguém do exército, durante a batalha, soubesse ao certo da morte do Conselheiro dois dias antes.[110]

Mas o recurso a essas imagens e “cenas antiqüíssimas do imaginário ocidental” não se deve apenas ao “efeito estético e retórico”, mesmo que para “impressionar, entristecer, indignar”[111], pretendido pelo livro. Na verdade, a menção ao relato da morte de Jesus é sintomática, por revelar o posicionamento de Euclides e sua opção ao pretender escrever um “livro vingador”. Não é pouco associar o desaparecimento do Conselheiro e desespero final da gente sertaneja à paixão de Jesus.

110 Berthold Zilly. “A guerra como painel e espetáculo. A história encenada em *Os sertões*”. In: *História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro, 1998. v.5 (suplemento), p.29.

111 Expressões de Berthold Zilly (“A guerra como painel e espetáculo...”, p.29). Na mesma página ele afirma: “Quando [Euclides] evoca o que acontece com a cortina sobre o teatro da guerra, com essa ‘imprimadura, sem relevos, do fumo’ sentimos um calafrio que sobe das profundezas de nossa cultura e emotividade...”

E justamente o recurso aos fenômenos cataclísmicos radicaliza a dimensão de tragédia, tanto nos relatos ancestrais como no que neles se inspira.[112] Assim, a vinculação do destino trágico dos sertanejos ao do Jesus crucificado não deve ser avaliada apenas em seu efeito literário. Ela mostra que seu autor fez um longo caminho, que o levou do quase escárnio inicial a uma explícita "simpatia pelos nossos extraordinários patrícios sertanejos"[113], capaz de causar estranheza em alguns de seus primeiros leitores mais cuidadosos.[114] E se antes o Exército aparecia como agente dos desígnios divinos, o que dizer dele agora, algoz dos novos crucificados?

Com efeito, não escapou a alguns dos mais atentos leitores de *Os sertões* que este reservava ao Exército brasileiro e, por extensão, à República que o enviou ao Belo Monte de Antonio Conselheiro, palavras altamente críticas. Os artigos do militar José Maria Moreira Guimarães, publicados em fevereiro e março de 1903, externam esse incômodo, e a estranheza frente às palavras desabonadoras frente ao Exército e sua ação nos sertões baianos.[115] No entanto, não seria muito difícil perceber essa faceta da escrita de Euclides; na verdade ela está indicada na abertura da obra:

> Aquela campanha lembra um refluxo para o passado.
> E foi, na significação integral da palavra, um cri-

112 Cabe notar que a alusão a tais fenômenos, como as trevas surgidas em pleno dia e o rasgo do véu do templo, não é feita no evangelho segundo João, o que acentua ainda mais seu caráter retórico. O contraponto que melhor evidencia a densidade da narrativa oferece-nos o próprio Euclides, na reportagem relativa ao mesmo dia 24 de setembro, quando fala de alguns prisioneiros (entre eles "uma velha com a feição típica de raposa assustada") e combates; a abertura sumaria o sentido do que descreverá: "Completo ontem o cerco de Canudos, a luta correrá vertiginosamente, agora. Os sucessos de hoje o indicam" (*DE*, p.182). Nem por um momento terá recordado qualquer sexta-feira santa... Sucessos do Exército, eis o que interessava mostrar, ou então a insanidade da gente belomontense.

113 Carta a Araripe Junior, de 30/03/1903. In: Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Gallotti (org.) *Correspondência de Euclides da Cunha*. Edusp, São Paulo, 1997, p.159.

114 O crítico literário Araripe Júnior, um dos primeiros a se manifestar a respeito de *Os sertões*, manifesta, de forma sutil, seu desacordo com Euclides: este "imputou talvez maior importância do que devia a esse despeitado da vida [Antonio Conselheiro]" ("*Os sertões* [Campanha de Canudos por Euclides da Cunha]". In: José Leonardo do Nascimento e Valentim Facioli [org.] *Juízos críticos*: *Os sertões* e os olhares de sua época. Nankim / Unesp, São Paulo, 2003, p.65).

115 Veja textos em José Leonardo do Nascimento e Valentim Facioli (org.) *Juízos críticos*..., p. 87-101.

> me.
> Denunciemo-lo (*OS*, p.67).

Na mesma oportunidade Euclides afirma que os emissários da República enviados a Belo Monte, soldados, jornalistas, todos "tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes" (*OS*, p.66) Essa última expressão também saltou à vista de alguns dos leitores mais atentos de *Os sertões*; segundo o comentário de Euclides para a segunda edição: "estranhou-se a expressão. Mas devo mantê-la: mantenho-a" (*OS*, p.783).

Efetivamente, Euclides esperava outra coisa dos agentes máximos do regime em que tudo apostou. E soube expressar sua decepção também de maneira sutil e poderosa. Num momento perdido entre os avanços da quarta expedição, uma página nos remete para o Oriente Médio, a "uma paisagem bíblica" (*OS*, p.592).[116] Uma "tapera babilônica" na qual se enfurnavam quem sabe vinte mil pessoas em cinco ou seis mil casebres, com seu entorno evocava a longínqua e desconhecida Iduméia (também chamada Edom). Região ao sul de Judá, habitada por descendentes de Esaú, irmão gêmeo de Jacó, o ancestral de Israel. Ambos os povos desenvolveram uma trajetória acidentada, de conflitos e traições mútuas. Daí que a Bíblia lhe reserve palavras desabonadoras e anúncios de destruição, o que permitiu a Euclides falar dela como "esterilizada para todo o sempre pelo malsinar fatídico dos profetas" (*OS*, p.592).[117]

Mas se o registro fosse apenas esse, não faria sentido aludir à desconhecida Iduméia. Na verdade, este aspecto não é o único. Os idumeus não são apenas os inimigos de Israel. São, antes de tudo, seus irmãos. Daí que noutra passagem, quando Israel necessitava passar pelo território edomita para chegar a sua terra prometida, diante da recusa, Moisés tenha optado por contorná-lo a fazer guerra ao povo do mesmo sangue (Números 20,14-21). A conclusão é clara: "Ao evocar a terra da Iduméia, Euclides invoca, também, nas entrelinhas, a tarefa mosaica que, afinal, é a dele [...] como verdadeiro porta-voz da civilização diante da barbárie".[118] E que o Exército deixara de realizar.

116 As considerações a seguir devo-as a Flávio Aguiar, que gentilmente me enviou cópia impressa de seu ensaio "A volta da serpente. Um estudo sobre *Os sertões*, de Euclides da Cunha".

117 As citações bíblicas em que as invectivas contra Edom aparecem de forma mais categórica são o Sl 137 e a profecia de Abdias, bem como Is 34. Nestes casos o contexto é o da colaboração edomita para a destruição de Jerusalém pelos babilônios.

118 Flávio Aguiar. "A volta da serpente..."

Da mesma maneira é eloqüente a evocação de uma passagem bíblica em que, apesar de evidentes conflitos, dois povos irmãos não os resolvem pela guerra. Ou melhor, um deles, divinamente conduzido, não violenta o supostamente inferior e refratário. Pode-se supor que Euclides esperaria da República uma ação civilizatória como a realizada por Moisés. Sua decepção se expressa também ao perceber que, pelo contrário, o resultado da presença da civilização no sertão foi desastroso, convertendo-o num imenso Gólgota.

3. O mal personificado que demandava ser antes destruído

A essa altura, quem se aventura pelas páginas de *Os sertões* e nos acompanha no percurso que temos proposto, certamente se fará a pergunta: se a legião que combate o exército brasileiro é feita de demônios, e por isso precisa ser debelada (até porque seu desaparecimento é inevitável); mas, se, de outro lado, os que as combatem são como mercenários inconscientes, merecedores, junto com o regime que os enviou ao sertão, da denúncia mais consistente, onde se encontra a saída para o impasse a que a obra conduz? No pensar de Euclides, a despeito de toda sua confessada simpatia pelos "nossos rudes patrícios sertanejos", uma luta endereçada a eles era necessária. A República com seus agentes tinha de fazê-la, mas errou na escolha das armas: a bala em vez do mestre-escola? Mas, no fim das contas, por que a luta era necessária? Quem era o inimigo a ser combatido implacavelmente?

A sugestão que aqui propomos deriva da convicção segundo a qual o juízo sobre o componente religioso estruturador de Belo Monte é decisivo para a percepção euclidiana do vilarejo e de seu sentido. Assim sendo, devemos deslocar-nos ao capítulo 4 da parte II de *Os sertões*, ao encontro do desenho que Euclides traça do perfil de Antonio Vicente Mendes Maciel, o Antonio Conselheiro.

Mas antes, é preciso, mais uma vez, fazer um recuo ao tempo da guerra e das reportagens. Já vimos nelas Euclides afirmar que o que se estava destruindo em Belo Monte era a religiosidade expressa em superstições, que tinha como capital brasileira exatamente o Belo Monte. No entanto, já ficava claro ao jornalista que o líder de Belo Monte, Antonio Vicente Mendes Maciel, "espécie bizarra de grande homem pelo avesso, tem o grande valor de sintetizar admiravelmente todos os elementos negativos, todos os agentes de redução de nosso povo" (*DE*,

p.89). As linhas seguintes mostrarão Euclides tratando de "demitizar" a interpretação teológica que o Conselheiro faria de si mesmo. E mesmo quando algumas dúvidas já se tiverem instalado no interior das certezas do escritor, sua percepção do Conselheiro não se modificará: trata-se de um "evangelizador fatal e sinistro que os arrastou [os sertanejos] a uma desgraça incalculável" (*DE*, p.187).

Em *Os sertões* a avaliação que Euclides faz do Conselheiro apenas se agrava; com seu "sistema religioso incongruente e vago" (*OS*, p.275), ele concentra todos os males do seu povo. Nele se expressam o atraso racial e os absurdos religiosos sincréticas. Este desenho do Conselheiro indica a inviabilidade do que Belo Monte representava. Eis o porquê de encontrarmos, a todo momento, alusões ao "falso apóstolo" e a suas profecias, em que se alternam ironia e crítica. Ele não tem dúvidas: nas prédicas do "retrógrado do sertão" o que se nota é o ressurgimento total das "aberrações", que se julgariam extintas, dos "adoidados chefes de seita dos primeiros séculos" (*OS*, p.275).

A menção aos hereges dos inícios do cristianismo não é meramente ilustrativa, mas se articula ao fato de o Conselheiro ser tomado por "um bufão arrebatado numa visão do Apocalipse" (*OS*, p.274), e nos conduz ao foco da elaboração especulativa e literária de Euclides da Cunha: Antonio Conselheiro como "um documento raro de atavismo" (*OS*, p.253), seja pela nota étnica, seja principalmente pelo fato de condensar, "em seu misticismo feroz e extravagante", "todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências impulsivas das raças inferiores, livremente exercitadas na indisciplina da vida sertaneja" (*OS*, p.252).

A referência ao livro do Apocalipse remete o líder de Belo Monte a um mundo particular, que será decisivo na interpretação euclidiana a seu respeito: o da profecia milenarista.[119] É bem verdade que o perfil

---

119 Quanto ao milenarismo (ou quiliasmo), achamos conveniente precisar o que entendemos pelo termo, dados os equívocos que se costuma cometer a esse respeito. O conceito vem de uma passagem do livro do Apocalipse (20,1-6), e diz respeito à "crença num reino terrestre vindouro de Cristo e de seus eleitos – reino este que deve durar mil anos, entendidos seja literalmente, seja simbolicamente"; trata-se de uma "espera de um reino deste mundo, reino que seria uma espécie de paraíso terrestre reencontrado" (Jean Delumeau. *Mil anos de felicidade*: uma história do paraíso. Companhia das Letras, São Paulo, 1997, p.17-18; veja Pedro Lima Vasconcellos. "A vitória da vida: milênio e reinado em Apocalipse 20,1-10". In: *Revista de Interpretação Bíblica Latino-Americana*. Petrópolis, 1999. n. 34, p.79-92). Esperança essa alimentada por "movimentos

do Conselheiro que daí surgirá não encontra qualquer apoio na documentação, mesmo aquela recolhida por Euclides em sua *Caderneta de campo*, muito menos nos registros de outros jornalistas, militares e religiosos que conheceram o arraial e deixaram escritas suas impressões. Mas o que importa aqui é notar, e tirar as conseqüências dessa sua "invenção", até porque ela fez história.[120] Ela se constrói a partir de algumas "profecias" encontradas em Belo Monte, que Euclides equivocadamente atribuiu ao Conselheiro, além de tê-las entendido em termos milenaristas.[121] Vista dessa forma, a vila conselheirista não seria

sociais que procuram uma mudança radical e maciça de acordo com um plano divino predeterminado. Seus membros rejeitam, em geral, a ordem social vigente e dela se afastam" (Robert Levine. *O sertão prometido*: o massacre de Canudos. Edusp, São Paulo, 1995, p.29), pois "agora mesmo o mundo estava se aproximando, por meio de incessantes conflitos, de um estado sem nenhum conflito. Chegaria um momento em que, em uma prodigiosa batalha final, o deus supremo e seus aliados derrotariam as forças do caos e seus aliados humanos, aniquilando-os de uma vez por todas. A partir de então, a ordem divinamente estabelecida estaria presente de maneira absoluta; as necessidades e as misérias físicas seriam desconhecidas [...] a ordem do mundo jamais voltaria a ser perturbada ou ameaçada" (Norman Cohn. *Caos, cosmo e o mundo que virá*: a origem das crenças no Apocalipse. Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p.296). A ação divina transformará o cosmos e o recriará de forma a se superarem os dramas presentes, o que modifica a postura diante da opressiva hora atual. O tempo novo integra um plano divino previamente estabelecido e de cuja revelação e conhecimento vivem os milenaristas, pois representará a salvação deles e a destruição dos pecadores, os responsáveis pelo atual estado de coisas (Vittorio Lanternari. "Milênio". In: *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, s/l, v.30 (Religião – Rito), p. 303-324).

120 Assistimos, portanto, a uma situação curiosa: se Thompson tem razão ao afirmar que, "embora historiadores e sociólogos tenham recentemente se dedicado com maior atenção aos movimentos e fantasias milenaristas, o seu significado se mantém parcialmente obscurecido pela tendência em discuti-los em termos de desajuste e 'paranóia'" (Edward P. Thompson. *A formação da classe operária inglesa*. 3 ed., Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997, v.1 [A árvore da liberdade], p.50), no caso da análise euclidiana foi necessário inventar um Belo Monte milenarista para que seus habitantes, particularmente seu líder, pudessem ser considerados sob prismas semelhantes àqueles mencionados pelo historiador inglês.

121 Sobre as "profecias" populares de Belo Monte, onde se encontra a famosa expressão "o sertão virará praia, e a praia virará sertão", ver textos em Euclides da Cunha. *Caderneta de campo*. Cultrix / Instituto Nacional do Livro. São Paulo, 1975, p.74-75. Para uma análise desta e outras expressões do povo do Belo Monte, pode-se ler, em nossa tese já mencionada, as p.188-209. Já as prédicas de Antonio Conselheiro, que Euclides não conheceu, têm perfil muito distinto, e é lamentável que o desenho euclidiano a esse respeito ainda se mantenha, deixando a produção literária do Conselheiro no ostracismo.

outra coisa que uma comunidade de pessoas ansiando pela vinda do milênio, de uma nova era, como tantas outras "pré-Jerusaléns, salas de espera espirituais onde se aguardava a entrada triunfal 'na mais fértil das terras', no reino miraculoso cheio de bênçãos para o corpo e para a alma".[122] O que ali se vivia apenas prefigurava o que estava para se dar, do qual apenas os eleitos, os habitantes do arraial, seriam os beneficiados. Daí a separação do mundo, a recusa em observar as leis estabelecidas, a revolta contra a ordem política estabelecida. E é isso mesmo que Euclides vê em Belo Monte. Os habitantes de Belo Monte "nada queriam desta vida", vivendo que estavam "sob a preocupação doentia da outra vida" (*OS*, p.299), embalados no delírio religioso que, a todo momento, seu líder alimentava em inflamadas pregações e com o testemunho de sua vida penitente. O diagnóstico é inevitável: o Conselheiro é um herege.[123]

É esse percurso tortuoso que permite (ou melhor, exige) a Euclides associar o Conselheiro a figuras praticamente desconhecidas do cristianismo do século II, mormente Montano da Frígia. E aqui um autor lhe será decisivo: Ernst Renan (1823-1892), historiador francês.[124]

Dos dois manuscritos que levam o nome dele, um foi publicado por Ataliba Nogueira (*António Conselheiro e Canudos*: revisão histórica. 3 ed., Atlas, São Paulo, 1997), e seu teor foi submetido a análise exemplar por Alexandre Otten (*"Só Deus é grande"*: a mensagem religiosa de Antonio Conselheiro. Loyola, São Paulo, 1990). O outro manuscrito permanece inédito, e estamos envidando esforços tendo em vista sua publicação. Em nossa tese encontram-se algumas páginas (209-233) consagradas ao pensamento do líder do Belo Monte.

122 Robert Levine. *O sertão prometido*..., p. 331-332 (a expressão citada é de Norman Cohn).

123 Não entramos aqui a considerar um aspecto que nos parece muito interessante: como explicar expressões, estranhas na pena de um agnóstico, como aquela segundo a qual em Belo Monte se vislumbrava o caso de uma "seita esdrúxula – caso de simbiose moral em que o *belo ideal cristão* surgia monstruoso dentre aberrações fetichistas" (*OS*, p.302; grifo nosso). Como poderia o escritor, de outra forma, afirmar que o Conselheiro "abeirara-se apenas do catolicismo mal compreendido" (*OS*, p.279) A que atribuir a qualificação dada à cerimônia do "beija das imagens" de "transmutação do cristianismo incompreendido" (*OS*, p.314)? Não se pode deixar de assinalar o acordo básico aqui notado entre o positivista Euclides e o receituário doutrinal do catolicismo ortodoxo e mesmo romanizado!

124 A *Histoire des origines du christianisme*, obra monumental de Ernst Renan (1823-1892) surgida entre 1863 e 1882, foi assumida por Euclides com particular acento no aspecto seu racial e evolucionista (Luiz Costa Lima. *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1997, p.108-124; veja também José Leonardo do Nascimento. "De *Marc-Aurèle* de Ernest Renan a *Os sertões* de Euclides da

Com efeito, quando Euclides passa a apresentar Antonio Maciel, na parte IV de "O homem", logo somos remetidos "aos primeiros dias da Igreja, quando o gnosticismo universal se erigia como transição obrigatória entre o paganismo e o cristianismo" (*OS*, p.254). Esse deslocamento até um momento longínquo da história se justifica: "um antropologista encontrá-lo-ia [o Conselheiro] normal, marcando logicamente certo nível da mentalidade humana, recuando no tempo, fixando uma fase remota da evolução" (*OS*, p.254). É pela perspectiva evolucionista, que, aliás, marca todo o livro, que tal recuo se dá.

Mas não é só. Euclides cita, um a um, movimentos surgidos no seio do cristianismo do século II (*OS*, p.255).[125] A presença de tal lista seria despropositada não fosse a síntese final, que dissipa qualquer dúvida: "relendo as páginas memoráveis em que Renan faz ressurgir, pelo galvanismo do seu belo estilo, os adoidados chefes de seita dos primeiros séculos, nota-se [em Antonio Conselheiro] a revivescência integral de suas aberrações extintas" (*OS*, p.275). O atavismo do beato de Belo Monte fica evidente quando se consideram a ação e os ensinamentos desses desconhecidos, mas aloucados líderes cristãos.

Contudo o montanismo, o primeiro grupo citado por Euclides, não é apenas um exemplo a mais de insânia. O autor descobre nele características específicas que tornam a aproximação com o movimento liderado pelo Conselheiro mais que justificável: necessária mesmo. Para Renan, o montanismo, termo derivado do nome de um dos seus líderes, Montano, caracteriza "a última recrudescência do milenarismo

---

Cunha: milenarismo e atraso histórico". In: *Interpretações sobre o movimento sertanejo de Canudos*. Faculdades Salesianas, Lorena, 1997, p.13-18). O volume *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*, o último da série (que abreviaremos, nas várias citações a seguir, como *MA* [fazendo uso de sua 26 ed., Paris, 1929]), será fundamental para a elaboração euclidiana. Com efeito, a leitura de Renan forma, com as teorias da escola antropológica italiana e da psicologia das multidões, o arcabouço teórico da análise sobre a religiosidade do Conselheiro e de sua gente que lemos em *Os sertões* (Alexandre Otten. *"Só Deus é grande"...*, p.51).

125 Além do montanismo, sobre o qual haveremos de nos alongar, Euclides cita os "adamitas infames", que, segundo Renan, "pretendiam renovar os dias do paraíso terrestre por meio de práticas muito afastadas da inocência primitiva" (*MA*, p.125); os "ofiólatras", "pagãos adoradores da serpente, a quem conveio um dia chamar-se cristãos" (*MA*, p.132); os "maniqueus", indefinidos entre o ideal cristão e o budista (*MA*, p.136), os "discípulos de Marcos", um gnóstico que propunha "fórmulas sobre a *tétrade*" e "inventou sacramentos particulares" (*MA*, p.127) e os "encratitas abstinentes", que repudiavam o casamento, e por conseqüência as relações sexuais, o vinho e a carne, e se serviam apenas de água nos rituais (*MA*, p.166-167).

e do profetismo” (*MA*, p.207). Efetivamente ele se apresenta como uma releitura peculiar do Apocalipse, e foi motivado pela demora da vinda de Cristo no grande dia final e pelo relaxamento que a Igreja passou a viver em função desse atraso:

> cada vez era menor o contraste entre a Igreja e o mundo. Era inevitável que os rigoristas julgassem que se estava caindo no atoleiro da mais perigosa mundanidade e que surgisse um grupo de pietistas para combater o tédio geral, continuar os dons sobrenaturais da Igreja apostólica, e preparar a humanidade, por um redobramento de austeridades, para as provações dos últimos dias (*MA*, p.207-208).

Esse seria o lugar ocupado, em algum momento do reinado de Marco Aurélio, imperador romano (161-180), pelo montanismo:

> Espíritos simples e exaltados imaginavam ser chamados a renovar os prodígios da inspiração individual, fora das cadeias já pesadas da Igreja e do episcopado. Uma doutrina há muito tempo espalhada na Ásia Menor, a de um Paráclito que deveria vir completar a obra de Jesus, ou melhor, retomar o ensinamento de Jesus, restabelecê-lo em sua verdade, purificá-lo das adulterações que os apóstolos e os bispos nela haviam introduzido, tal doutrina, digo eu, abria a porta a todas as inovações (*MA*, p.210).

A forma específica a essas novidades foi dada por um tal Montano, da vila de Ardabav, na Mísia, nos confins da Frígia (região interiorana do que hoje é a Turquia): “sem dúvida a imitação dos profetas judeus e dos que a lei nova havia produzido, no começo da idade apostólica, foi o elemento principal deste renascimento do profetismo” (*MA*, p.211), à margem das decisões episcopais: “era um profetismo totalmente popular que surgia sem a permissão do clero, e queria governar a Igreja fora da hierarquia” (*MA*, p.213). Desenvolvido também por Priscila e Maximila, o movimento teve grande repercussão, conquistando para suas fileiras o célebre apologista Tertuliano. O rigorismo exigido de seus membros, a ânsia em recuperar o ardor dos inícios cristãos e a exortação insistente ao martírio fizeram dele uma proclamação de enorme apelo no fim do século II e início do III.

Euclides não tem dúvidas quanto a identificar no Conselheiro

um novo Montano. O líder de Belo Monte "é um dissidente do molde exato de Themison. Insurge-se contra a Igreja romana, e vibra-lhe objurgatórias, estadeando o mesmo argumento que aquele: ela perdeu a sua glória e obedece a Satanás" (*OS*, p.275). Com efeito, de acordo com Renan, este personagem obscuro, mas certamente um dos líderes da seita frígia, "declarava que a Igreja católica tinha perdido toda a sua glória e obedecia a Satanás" (*MA*, p.222). Cá e lá as reprimendas ao "demônio dos cabelos": se nos escritos montanistas, garante-nos Renan, aparecem constantemente "proibições do luxo feminino e, sobretudo, contra o artifício dos penteados" (*MA*, 243-244), o Conselheiro punia "as vaidosas com dilaceradores pentes de espinho" (*OS*, p.276). Que a beleza fosse "a face sedutora de Satã" Renan já dizia ser convicção montanista (*OS*, p.276; *MA*, p.553). Na verdade, o ascetismo supostamente vivido em Belo Monte denunciava, para o escritor, a recriação do montanismo em terras sertanejas: "que os fiéis abandonassem todos os haveres, tudo quanto os maculasse com um leve traço da vaidade" (*OS*, p.276).

Mais adiante Euclides deixa ainda mais claro o vínculo entre Montano e o Conselheiro; com efeito, o frígio não é tanto um indivíduo, mas um paradigma:

> Ademais esse voltar-se à idade de ouro dos apóstolos e sibilistas, revivendo vetustas ilusões, não é uma novidade. É o permanente refluxo do cristianismo para seu berço judaico. Montano reproduz-se em toda a história, mais ou menos alterado consoante o caráter dos povos, mas delatando, na mesma rebeldia contra a hierarquia eclesiástica, na mesma exploração do sobrenatural, e no mesmo ansiar pelos céus, a feição primitivamente sonhadora da velha religião, antes que a deformassem os sofistas canonizados dos concílios. A exemplo de seus comparsas do passado, Antônio Conselheiro era um pietista ansiando pelo Reino de Deus, prometido, delongado sempre e ao cabo de todo esquecido pela Igreja ortodoxa do século II (*OS*, p.278-279).[126]

126 E não apenas se encontrariam no Conselheiro traços anteriormente verificados em Montano; Euclides considera possível supor no antigo heresiarca aquilo de que tinha certeza em relação ao líder sertanejo: "O frígio pregava-a [a moral, 'a castidade exagerada ao máximo horror pela mulher'], talvez como o cearense, pelos ressaibos remanentes das desditas conjugais" (*OS*, p.276). Quanto ao "refluxo do cristianismo para o seu berço judaico", por este último se entenda, principalmente a expectativa da instauração do

Mas esses pontos de contato são acessórios, na análise euclidiana. Mais importantes e decisivas são as concepções de fundo. O beato dos sertões refaz o caminho do frígio:

> Esta identidade avulta, mais frisante, quando se comparam com as do passado as concepções absurdas do esmaniado apóstolo sertanejo. Como os montanistas, ele surgia no epílogo da Terra [...] O mesmo milenarismo extravagante, o mesmo pavor do Anticristo despontando na derrocada universal da vida. O fim do mundo próximo... (*OS*, p.276)

O ascetismo exigido dos adeptos de um e outro movimento tinha a mesma justificativa: "todas as fortunas estavam a pique da catástrofe iminente e fora temeridade inútil conservá-las" (*OS*, p.276). Justifica-se que a pregação do Conselheiro seja monotemática: "De todas as páginas de catecismos que soletrara ficara-lhe preceito único: '*Bem aventurados os que sofrem...*'" (*OS*, p.300; grifo de Euclides)

Aqui se chega ao ponto fundamental: Euclides vê em Belo Monte as mesmas expectativas de tipo milenarista cultivadas no seio do montanismo. Essa identificação lhe permite mais uma vez recorrer a Renan, agora de forma servil. Se o profetismo de Montano, que, "como todos os profetas da nova aliança, transbordava de maldições contra o século e contra o império romano", não tratava de outra coisa que "o julgamento próximo, a punição dos perseguidores, a destruição do mundo profano, o reino de mil anos e suas delícias" (*MA*, p.215), a proclamação do Conselheiro não fugiria ao modelo: tinha "o mesmo tom com que despontou na Frígia, avançando para o Ocidente. Anunciava, idêntico, o juízo de Deus, a desgraça dos poderosos, o esmagamento do mundo profano, o reino de mil anos e suas delícias" (*OS*, p.278). A transcrição reforça a identificação entre um movimento e outro. Com um agravante: a manifestação sertaneja tem séculos de atraso.

O perfil do arraial conselheirista, desenhado por Euclides, é decorrente desta perspectiva. O que ali se vivia era apenas prefiguração do que estava para se dar, do qual apenas eles seriam os beneficiados. Eis o motivo da separação do mundo, da recusa em observar as leis estabelecidas, da revolta contra a República, que segundo tantos a partir de Euclides teria sido a marca do cotidiano do arraial.[127]

---

reino de Deus neste mundo, como julgava Euclides que Belo Monte estaria aguardando (veja Marilena Chauí. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. Perseu Abramo, São Paulo, 2000, p.78).

127 "O rebelado [o Conselheiro] arremetia com a ordem constituída porque lhe afigura-

Mas é preciso ser mais explícito. É *Os sertões* que funda essa vertente interpretativa a respeito de Belo Monte, que tamanha repercussão haveria de ter posteriormente. Como já foi explicado, esse perfil não encontra qualquer apoio nos documentos conhecidos. A inserção da já comentada "profecia" num contexto narrativo que a toma como exemplo da suposta pregação milenarista do Conselheiro, é expressão clara do seu equívoco.[128] Sua leitura não considerou uma distinção fun-

va iminente o reino de delícias prometido. Prenunciava-o a República – pecado mortal de um povo – heresia suprema indicadora do triunfo efêmero do Anti-Cristo" (*OS*, p.319).

128 A ignorância a respeito das convicções conselheiristas, mormente as de cunho escatológico, talvez explique por que Euclides acabou por recorrer a Montano. Mas ele não precisava ter ido tão longe. Bastava transcrever em seu livro maior o diálogo esclarecedor travado com um "jaguncinho" de catorze anos, Agostinho, a 19/08/1897, registrado numa das reportagens enviadas a *O Estado de São Paulo* (*DE*, p.105-111). Aprisionado e trazido à capital da Bahia, Agostinho é submetido a um interrogatório, de cuja importância Euclides se mostra consciente. Depois de se ter informado sobre a gente do arraial e seus líderes, bem como do cotidiano da vila, as perguntas foram "sobre questões mais sérias": armas e convicções religiosas. Quanto a estas últimas, a surpresa de Euclides se manifesta na resposta à pergunta pela promessa do Conselheiro a quem morresse em combate: "Salvar a alma". Por que a resposta "soou inesperada" a Euclides, se "salvar a alma" era tudo a que o cristão mediano, minimamente conhecedor do catecismo, aspirava? O espanto parece vir justamente da concordância, nos termos, entre as promessas do herege e o que era ensinado conforme o catecismo tridentino, certamente conhecido de Euclides! Pois para o inquisidor, que a essa altura sintetizava o sentimento da nação e perguntava o que na verdade julgava já saber, importava marcar a diferença, arrancar a aberração, comprovar o absurdo. Não podia contar com uma concordância em assunto sobre o qual julgava ter certeza e justificava todos os adjetivos com que os sertanejos eram classificados: aquilo em que acreditavam. O fato de esta parte do interrogatório e as surpresas por ele provocadas não terem sido inseridas em *Os sertões*, certamente porque não se coadunavam com o modelo de Belo Monte que o autor insiste em alimentar, esclarece, por outro lado, porque foi necessário recorrer a Renan e ao montanismo: para configurar um modelo completamente distinto, em que a diferença fica definitivamente marcada, o atavismo salientado, a aberração estabelecida (veja Marco Antonio Villa. "O 'Diário de uma expedição' e a construção de *Os sertões*". In: José Leonardo do Nascimento (org.) *Os sertões*: releituras e diálogos. Unesp, São Paulo, 2002, p.23). Também nesse aspecto é verdade que Euclides, na confecção de *Os sertões*, "*tem necessidade* de interpretar o movimento de Canudos como movimento milenarista" (Edgar Salvador de Decca. "Euclides e *Os sertões*: entre a literatura e a história". In: Rinaldo de Fernandes [org.] *O clarim e a oração*. Geração, São Paulo, 2002, p.164; grifo nosso), já que não é mais possível continuar desenhando-o a partir da Vendéia de Victor Hugo. Se não monarquista, milenarista: sempre o "outro". Assim, não é apenas "ao transformismo sociológico" que "a idéia de conspiração monárquica vai cedendo o passo" (Luiz Costa Lima. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos. 2 ed., Forense, Rio de Janeiro, 1989, p.210), também à depreciação religiosa radicalizada. Ou, dizendo mel-

damental entre expectativas milenaristas e aguardo de um juízo final, temerário e iminente; aquelas supõem este, mas nem todo julgamento escatológico é pensado na perspectiva de um milênio vindouro.[129]

No entanto, Euclides não teme tirar as conseqüências de sua "invenção": se na antiga Frígia "uma credulidade desenfreada, uma fé a toda prova nos carismas espirituais, faziam do montanismo um dos tipos de fanatismo mais exagerados da história da humanidade" (*MA*, p.233), o que se via no sertão baiano não merecia outra classificação. Assim, o recurso a Renan, particularmente a sua exposição sobre o montanismo, ocupa papel significativo na tarefa a que Euclides se propõe: descobrir o sentido daquela manifestação sertaneja sem sentido. É um verdadeiro disparate a presença de "um heresiarca do século II em plena idade moderna" (*OS*, p.278), liderando um arraial de gente fanática e ignorante.

Constata-se também que a recuperação de manifestações heréticas do princípio do cristianismo tinha a finalidade de mostrar o atraso do que se via nos sertões baianos: "todas as seitas em que se fracionava a religião nascente, com os seus doutores histéricos e exegeses hiperbólicas, forneceriam hoje casos repugnantes de insânia. E foram normais" (*OS*, p.255).[130] Antonio Conselheiro e seu séqüito teriam lugar garantido e fariam sentido se houvessem aparecido dezessete, dezoito séculos antes. Mas hoje, como

> líder de uma "igreja" à margem da instituição religiosa oficial situada nos parâmetros positivistas de civilização, o Conselheiro é visto como "desnorteado apóstolo" em "missão pervertedora" que "reunia no misticismo doentio todos os erros e su-

hor: o transformismo sociológico se soma de forma importante radicalizar a depreciação da religião do outro. Por outro lado, saliente-se que, se nos termos a escatologia do Conselheiro não diferia substancialmente daquela estabelecida em Trento ("a Igreja católica insistiu doravante muito mais no juízo particular que no Juízo Final": Jean Delumeau. *História do medo no Ocidente*: 1300-1800: uma cidade sitiada. Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p.238), em termos práticos a distância era radical, na medida em que o Conselheiro rompia o monopólio dos padres na administração destas realidades últimas e do acesso a elas.

129 As confusões no tocante a essas duas concepções são comuns, e levam a equívocos quando se pretende compreender o universo religioso dos diversos movimentos religiosos (Jean Delumeau. *História do medo no Ocidente*..., p.207-215).

130 A percepção do Conselheiro, acompanhado de figuras desconhecidas do cristianismo das origens, mormente Montano da Frígia, fica definitivamente comprometida: ele "está fora do nosso tempo" (*OS*, p.274).

> persticões que formam o coeficiente de redução de nossa nacionalidade".[131]

Ou seja, Belo Monte e o Conselheiro estão na margem da margem, são o atraso do atraso.

Mas a recuperação do montanismo tem outra razão, além do evidenciar o atavismo do Conselheiro: este se alimentaria de esperanças escatológicas similares àquelas de que viveram as comunidades cristãs da Frígia e de outras regiões nos séculos II e III. No entanto, o que Euclides fez não foi colocar dois movimentos milenaristas em paralelo, mas transformar, arbitrariamente, a pregação de Antonio Conselheiro, por meio de sua associação com a de Montano, numa pregação de cunho milenarista. Foi a exposição de Renan sobre o montanismo que permitiu a Euclides desenhar o pano de fundo quiliasta em que os poucos dados recolhidos em Belo Monte puderam ser inseridos. O Conselheiro euclidiano tem em *Marc-Aurèle* a base de sua insânia, na medida em que, atavicamente, atualiza as heresias da Frígia do século II. Essa estigmatização do líder de Belo Monte se insere na longa tradição de caracterizar as expressões religiosas outras como heréticas[132], e é uma versão atualizada da estigmatização (agora especificamente do Conselheiro) que Euclides propusera nas reportagens, quando definia o outro (os jagunços) como fanático, demonizava-o (lembremo-nos da "legião de demônios") e determinava sua eliminação, exigida pela "mal-

---

131 Aleilton Fonseca. "Os sertões: as prédicas de Antônio Conselheiro e a poesia de Canudos". In: *O olho da história.* Salvador, 1996. v.2, n.3, p.127 (as citações de *Os sertões* são da p.283).

132 "Quem não vê o enorme perigo de uma crença como essa?", eis a pergunta que Renan se fazia para expor e justificar a reação da hierarquia eclesiástica ao montanismo que se espalhava ameaçadoramente por toda parte (*MA* p.212-213). Euclides, a todo momento, ao apresentar Antonio Conselheiro e sua suposta pregação, se pergunta pelo perigo, mas também pela insânia das concepções que faziam a vida e as ilusões da gente de Belo Monte. Para ambos a solução para tais fanatismos era um só: "Se Marco Aurélio [...] tivesse empregado a escola primária e um ensino de Estado racionalista, ele teria prevenido mais eficazmente a sedução do mundo pelo sobrenatural cristão" (*MA*, p.345-346). O comentário é inevitável: "é impossível não pensar aqui no mestre-escola reivindicado para os sertões nordestinos" (Célia Mariana F. F. da Silva e Manoel Roberto F. da Silva. "Alexandre de Abonótico". In: *Gazeta do Rio Pardo* (Suplemento Euclidiano). São José do Rio Pardo, agosto de 1986). A educação serve para eliminar os atavismos, para estabelecer a uniformidade cultural, e em particular para que se abandonem as crendices religiosas e fantasmagóricas. Mas por que razões Euclides não transcreve em *Os sertões* o registro, recolhido em sua *Caderneta de campo* (p.23), que dava conta da existência de escolas em Belo Monte?

dição tremenda dos profetas".[133] Evidencia-se, portanto, que a aproximação entre o Conselheiro e Montano, por disparatada que tenha sido, conveio aos propósitos do escritor: ela "é precipitada e distorce os fatos históricos, mas vai ao encontro do resultado que proveio da [sua] teoria da mestiçagem e da coletividade anormal".[134]

4. Exorcizando um anocoreta

Euclides da Cunha tem consciência da importância que o perfil de Antonio Conselheiro desenhado em *Os sertões* joga no conjunto da obra. Em carta ao crítico literário Araripe Júnior, poucos meses depois da publicação de seu livro, ele assim se expressa:

> A significação histórica do grande agitador sertanejo que delineei apenas, ajustando-se à escola antropológica, aparece mais nítida, explicada pelas circunstâncias especiais do meio que não tive tempo de conhecer e pelo caráter essencial do indivíduo que não apreendi com segurança, dadas as causas perturbadoras que radicavam a minha observação.[135]

Nas notas para a segunda edição da obra, não é outra coisa que se lê: "a sua figura [de Antonio Conselheiro] de pequeno grande homem se explica precisamente pela circunstância rara de sintetizar, de uma maneira empolgante e sugestiva, todos os erros, todas as crendices e superstições, que são o lastro de nosso temperamento" (*OS*, p.790).

Essa concentração em Antonio Conselheiro se justifica: era pre-

133 O processo de demolição do outro que identificamos nas reportagens euclidianas não é muito distinto daquele que Laura de Mello e Souza descobre nos tempos coloniais: 1) a outra humanidade, 2) a animalização e 3) a demonização (*O diabo e a terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. 6 ed., Companhia das Letras, São Paulo, 1999, p.56ss).

134 Alexandre Otten. *"Só Deus é grande"...*, p.57. Assinale-se, por outro lado, e apenas a título de observação, que já Gilberto Freyre censurava em Euclides a "importância exagerada ao problema étnico, parecendo não ter atinado com a extensão e a profundidade da influência da chamada 'economia agrário-feudal' sobre a vida brasileira. Ou seja: despreza o sistema monocultor, latifundiário e escravocrata na análise da nossa patologia social; e exalta a importância do processo biológico – mistura de raças – como fator, ora de valorização, ora de deterioração regional e nacional" (*Perfil de Euclides e outros perfis*. 2 ed., Record, Rio de Janeiro, 1987, p.32).

135 Carta de 09/03/1903. In: Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Gallotti (org.) *Correspondência de Euclides da Cunha...*, p.153.

ciso fazê-lo “monstro”, na forma de um “anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso [...] alguma coisa de fantástico ou *mal-assombrado* para aquelas gentes simples” (*OS*, p.266-267). Um evangelizador “monstruoso, mas autômato” (*OS*, p.268).

E por que era preciso? Pensamos que Eduardo Hoornaert tem a resposta: tido como uma identidade absolutamente outra, para Euclides o desaparecimento era inevitável. Essa convicção, aliada à denúncia que o autor pretende com seu livro, conflui na caracterização de Antonio Conselheiro como profeta milenarista e na sua demonização. Assim, mais do que um livro contraditório, foi possível a *Os sertões* soar

> como um exorcismo junto à intelectualidade brasileira. Era preciso sacrificar o Conselheiro no altar da honorabilidade brasileira para que a elite do país pudesse recuperar-se do trauma causado pela memória de uma ação tão covarde do governo do país diante de uma comunidade de pobres sertanejos.[136]

Assim, o livro pretensamente vingador não foi a fundo em seu propósito. Pois entre aqueles que deveriam ser vingados havia alguém que, monstro, não merecia defesa ou vindicação. Demandava ser exorcizado. E isso porque o olhar de Euclides sobre o outro é muito similar ao dos primeiros colonizadores europeus; o que abaixo se diz dos navegantes dos séculos XV-XVI vale, com as devidas ressalvas, para o moderno “desbravador” do sertão:

> A atitude de Colombo para com os índios decorre da concepção que tem deles. Podemos distinguir, nesta última, duas componentes, que continuarão presentes até o século seguinte e, praticamente, até nossos dias, em todo o colonizador diante do colonizado [...] Ou ele pensa que os índios [...] são seres completamente humanos com os mesmos direitos que ele, e aí considera-os não somente iguais, mas idênticos e este comportamento desemboca no assimilacionismo, na projeção de seus próprios valores sobre os outros ou então parte da diferença, que é imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade (no caso, obviamente, são os índios os inferiores): recusa a

136 Eduardo Hoornaert. *Os anjos de Canudos*: uma revisão histórica. Vozes, Petrópolis, 1997, p.81-82.

> existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo.[137]

Esse trágico olhar alimenta-se de um paradigma teológico que, entre nós, tem vida desde quando os portugueses por aqui aportaram. Euclides certamente estranharia, principalmente no caso das reportagens, ser visto como adepto de uma teologia sobre o Brasil que já beirava quatrocentos anos, com deuses e demônios ocupando lugares muito definidos. Ao expressar, o mais das vezes em categorias provenientes do mundo das ciências de seu tempo, a distinção das funções e ocupações, a percepção do rumo inexorável da história, a concepção paternalista quanto a quem deverá construir o futuro da nação, traduz uma visão teológica de fundo, cuja matriz é a interpretação a respeito do Brasil que se vinha fazendo desde os tempos coloniais e se refazia agora perante "um levante cujo fulcro agregador é a religião, coisa que, francamente, para ele [Euclides] cheirava à pior das superstições".[138]

Por fim, vale lembrar que já faz séculos que o demônio está no sertão. Afinal, garantia-nos frei Vicente do Salvador já em 1627, o diabo, não tendo mais lugar na Europa medieval cristianizada, se instalou por aqui, fazendo com que o nome dessas terras não fosse aquele que mencionava o símbolo da salvação e sim um mais conveniente com sua nova morada. E tendo os portugueses roubado a ele, pela evangelização, as terras do litoral, contentando-se "de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos"[139], restou-lhe preferencialmente o interior. Coube a Euclides precisar exatamente onde ele se encontrava.

Referência

AGUIAR, Flávio. "A volta da serpente. Um estudo sobre Os sertões, de Euclides da Cunha". Impresso, s/d.

BOSI, Alfredo. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo, 2002. n 13/14.

---

137 Tzvetan Todorov. *A conquista da América*: a questão do outro. 2 ed., Martins Fontes, São Paulo, 1999, p.50.

138 Walnice Nogueira Galvão. *Gatos de outro saco*..., p.94.

139 Vicente do Salvador. *História do Brasil [1500-1627]*. 7 ed., Itatiaia, Belo Horizonte, 1982, p.59

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

COHN, Norman. **Caos, cosmo e o mundo que virá**: a origem das crenças no Apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CROSSAN, John D. **O Jesus histórico**. A vida de um camponês judeu do Mediterrâneo.

CUNHA, Euclides da. **Caderneta de campo**. São Paulo: Cultrix / Instituto Nacional do Livro, 1975.

CUNHA, Euclides da. **Diário de uma expedição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. Org. Leopoldo Bernucci, São Paulo: Ateliê / Imprensa Oficial do Estado, 2001.

DECCA, Edgar Salvador de. "Euclides e Os sertões: entre a literatura e a história". In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) **O clarim e a oração**. São Paulo: Geração, 2002, p. 157-188.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELUMEAU, Jean. **Mil anos de felicidade**: uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FACIOLI, Valentim A. **Euclides da Cunha: a gênese da forma**. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, 1990.

FREYRE, Gilberto. **Perfil de Euclides e outros perfis**. 2 ed., Rio de Janeiro: Record, 1987.

FONSECA, Aleilton. "Os sertões: as prédicas de Antônio Conselheiro e a poesia de Canudos". In: **O olho da história**. Salvador, 1996. v.2, n.3, p. 125-140.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Gatos de outro saco**: ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GALVÃO, Walnice Nogueira e GALLOTTI, Oswaldo (Org.) **Correspondência de Euclides da Cunha**. São Paulo: Edusp, 1997.

HOORNAERT, Eduardo. **Os anjos de Canudos: uma revisão histórica**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LANTERNARI, Vittorio. "Milênio". In: **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, s/l, v.30, p.303-324.

LEVINE, Robert. **O sertão prometido**: o massacre de Canudos. São Paulo: Edusp, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**: razão e imaginação nos tempos modernos. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense, 1989.

MONIZ, Edmundo. **Canudos: a guerra social**. 2 ed., Rio de Janeiro: Elo, 1987.

MYERS, Ched. **O evangelho de são Marcos**. São Paulo: Paulus, 1992.

NASCIMENTO, José Leonardo do; FACIOLI, Valentim (Org.) **Juízos críticos**: Os sertões e os olhares de sua época. São Paulo: Nankim / Unesp, 2003.

NOGUEIRA, Ataliba. **António Conselheiro e Canudos**: revisão histórica. 3 ed., São Paulo: Atlas, 1997.

OTTEN, Alexandre. "Só Deus é grande": **a mensagem religiosa de Antonio Conselheiro**. São Paulo: Loyola, 1990.

RENAN, Ernst. **Marc-Aurèle et la fin du monde antique**. Calmann-Lévy, Paris, 1929.

SALVADOR, Vicente do. **História do Brasil** [1500-1627]. 7 ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4 ed., São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Célia Mariana F. F. da; SILVA, Manoel Roberto F. da. "Alexandre

de Abonótico". In: **Gazeta do Rio Pardo** (Suplemento Euclidiano). São José do Rio Pardo, agosto de 1986.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. 6 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa**. 3 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, v. 1.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VASCONCELLOS, Pedro Lima. "A vitória da vida: milênio e reinado em Apocalipse 20,1-10". In: **Revista de Interpretação Bíblica Latino-Americana. Petrópolis**, 1999. n. 34, p. 79-92.

VASCONCELLOS, Pedro Lima. **Terra das promessas, Jerusalém maldita**: memórias bíblicas sobre Belo Monte (Canudos). Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

VILLA, Marco Antonio. "O 'Diário de uma expedição' e a construção de Os sertões". In: NASCIMENTO, José Leonardo do (Org.) **Os sertões: releituras e diálogos**. São Paulo: Unesp, 2002, p. 11-39.

ZILLY, Berthold. "A guerra como painel e espetáculo. A história encenada em Os sertões". In: **História, Ciências, Saúde**. Rio de Janeiro, 1998. v.5 (suplemento), p. 13-37.

Os “amores difíceis” no sertão de Minas: Literatura e Teologia num conto de Tutaméia

Waldecy Tenório

Os "amores difíceis" no sertão de Minas: Literatura e Teologia num conto de Tutaméia

Waldecy Tenório

TENÓRIO, Waldecy*

Resumo: No Natal de 1886, aos 18 anos, sem saber ao certo por que, Paul Claudel encontra-se na catedral de Notre Dame. Há muito perdeu a fé da infância. No entanto, naquela noite, em meio às pessoas que se reúnem em torno do altar, ele acompanha a missa. Tudo em volta, as luzes, o perfume do incenso, os vitrais, os cânticos, a liturgia, a beleza da catedral, tudo o deixa numa espécie de transe. "Fui tocado pela mão de Deus", ele dirá mais tarde. E mais tarde ainda, já consagrado como um dos maiores poetas franceses, ele recorda aquela noite, revê a imagem de Nossa Senhora e escreve: Mére de Jésus-Christ, je ne viens pas prier[140]... Esse verso famoso mostra a influência que o espaço teológico exerce sobre a literatura. O artigo a seguir vai nessa mesma direção, mas em sentido contrário. A partir de uma história acontecida no sertão de Minas, mostra que o espaço literário cria um espaço teológico e a literatura é também uma possibilidade de revelação.

Palavras-chave: Espaço literário, espaço teológico, sertão de Minas, Paul Claudel, Guimarães Rosa, revelação.

Resume: La nuit de Noel de 1886, à 18 ans, sans savoir au juste pourquoi, Paul Claudel se trouve à la cathédrale de Notre Dame de Paris. Il a perdu la foi de son enfance et pourtant, cette nuit-là, au millieu des gens que se réunissent autour de l'autel, il suit la messe. La lumière de bougies, le parfum de l'encens, le vitraux, les chants, la liturgie, la beauté de la cathédrale, tout le laisse dans une sorte de extase. "Je fus touché par la main de Dieu", dira-t-il plus tard. Et bien plus tard encore, étant déjà reconnu comme un des plus grands poètes français, il se souvient de cette-nuit, revoit l'image de la Vierge et écrit: Mère de Jesús-Christ, je ne viens pas prier… Ce vers devenu cèlébre montre l'influence que l'espace théologique exerce sur la littérature. Cet article prend le même

---

* Waldecy Tenório é atualmente professor associado da PUC-SP. Graduado em Letras Clássicas e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, é ex-pesquisador visitante do IEA – USP e autor, entre outros, de *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral* (Ateliê Editorial/Fapesp) E-mail: waldecytenorio@uol.com.br

140 "Mère de Jesus-Christ, je ne viens pas prier/ Je n'ai rien à offrir et rien à demander/ Je viens seulement, Mère, pour vous regarder/ Vous regarder, pleurer de bonheur, savoir cela/ Que je suis votre fils et que vous êtes lá (Mãe de Jesus Cristo/ não venho aqui para rezar/ Nada tenho a oferecer e nada a pedir/ Venho somente, Mãe, para vos olhar/ Vos olhar, chorar de felicidade e saber/ Que sou vosso filho e que vós estais aí) *- Poèmes de guerre*.

chemin, mais au sens contraire. À partir d'une histoire qui s'est passé au "sertão" (arrière pays) de Minas Gerais, l'auteur essaie de montrer que l'espace littéraire crée un espace théologique et qui la littérature est aussi une possibilité de révélation.

Mots-clé: Espace littéraire, espace théologique, sertão de Minas Gerais, Paul Claudel, Guimarães Rosa, révélation.

O Sr. se agrada?[141]

O que pretendemos fazer neste texto é uma reflexão sobre as difíceis relações entre literatura e teologia, como elas se aproximam e se afastam e, por fim, perguntar se elas podem mesmo viver juntas. Isto se fará sob a invocação de Guimarães Rosa, partindo-se da leitura, ou melhor, da transleitura de um conto que faz parte do livro *Tutaméia*. Trata-se da estória do jagunço Jeremoavo, de como ele chega a um lugarejo chamado "Barra da Vaca", que dá nome ao conto, dos seus encontros e desencontros com Domenha e, finalmente, do que lhes acontece e de como termina essa aventura.

O enredo do conto, em suas linhas gerais, é simples. Jeremoavo abandona a família e sai perambulando sertão afora. E assim chega a Barra da Vaca, extenuado, faminto e doente. Sua presença provoca alguma apreensão entre os moradores, mas, como ele parece homem de posses, logo encontra abrigo na pensão de Domenha. Enquanto ele está enfraquecido, tratam-no bem, com certa cortesia, mas assim que recobra a saúde e começa a andar pelas ruas da aldeia, surgem desconfianças e suas relações com os moradores começam a ser tensas e difíceis. Mas sei que detestariam se revelasse agora o final da narrativa.

Primeira margem: experiência dos limites.

"Sucedeu então vir o grande sujeito entrando no lugar". É assim que o conto se abre, e o narrador vai logo dizendo o que sabe do jagunço. Desde o início, o narrador se preocupa em dar informações para o leitor acompanhar o que se passa entre Jeremoavo e os moradores daquele "ribanceiro arraial de nem quinhentas almas". Ribanceiro – ele chama – porque o arraial fica na margem alta ou na ribanceira do rio Urucúia.

Ao apresentar Jeremoavo, a primeira coisa para a qual ele chama a atenção é para o fato de que se trata de "um capiau de muito longíquo". Ninguém ali o conhece e todos o olham com uma mistura de curiosidade e desconfiança, e também um pouco de ironia, principalmente porque ele vem "pisando o arenoso", sem saber direito para onde vai, porém indo, como diz o narrador, "em aflito caminho para nenhuma parte"

141 Todas as citações de "Barra da Vaca" são tiradas de *Tutaméia*, João Guimarães Rosa, Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª. Edição, 1969.

Aquele que chega às margens da teologia vindo da literatura, portanto, de outros sotaques, de outras bibliotecas e de outras ignorâncias é também um capiau de muito longínquo. E a identificação do crítico com Jeremoavo ocorre imediatamente. Mesmo porque Jeremoavo, nas suas andanças pelo sertão, é a própria representação da literatura, no seu exílio e na busca permanente de alguém ou de alguma coisa.

Mas se continuarmos lendo, o narrador acrescenta adiante: "Seus bigodes ou a rustiquez – roupa parda, botinões de couro de anta, chapéu toda a aba – causavam riso e susto". A identificação aqui já não é tão clara, e o crítico espera que concordem com isso. Entretanto, a identificação torna-se mais visível quando o narrador diz a seguir do nosso jagunço: "Tomou fôlego, como burro entesa orelhas no avistar um fiapo de povo mais a rua, imponente invenção humana." Ao avistar a rua, representada por possíveis leitores, entesar as orelhas o crítico não entesa, mas toma fôlego para criar coragem e prosseguir na leitura do conto.

E quando o narrador diz depois que Jeremoavo "tinha vergonha de frente e de perfil", isso só reforça a timidez natural do crítico diante de um tema difícil e meio suspeito, como esse da aproximação com a teologia. Mais adiante, porém, no momento em que o narrador declara que Jeremoavo "devia também de alentar internas desordens no espírito", é necessário afastar imediatamente qualquer identificação com a personagem, para que não se pense que aproximar literatura e teologia seja necessariamente uma desordem do espírito. Alguma coisa sem sentido algum.

A identificação com a personagem se reata no momento seguinte. Retomando a cena inicial: quando se abre a narrativa, Jeremoavo vem entrando na aldeia, vem vindo devagar, montado no seu cavalo raposo. Logo depois desmonta, aproxima-se das primeiras casas, meio desconfiado. Os moradores, também desconfiados, o olham, curiosos, receosos e ele – o narrador diz - "Sem jeito para acabar de chegar, se escorou a uma porta, desusado forasteiro".

O crítico também não sabe direito como "acabar de chegar" ao tema que se propõe discutir. Precisa de uma porta para se escorar e encontra esse apoio no fato de que não irá fazer teologia e literatura, mas literatura e teologia. Entretanto por que insistir nessa distinção? Porque fazer literatura e teologia - o conselheiro Acácio diria isso com muita propriedade - é diferente de fazer teologia e literatura. A perspectiva é diferente porque, em nosso caso, privilegia-se a literatura, sem o

propósito deliberado de encontrar no conto alguma mensagem, seja de tipo religioso ou político.

Voltemos então ao texto, que é o eixo central da nossa reflexão. Depois de permanecer durante algum tempo sem jeito para acabar de chegar, Jeremoavo foi chegando, foi entrando na aldeia e acabou achando comida, abrigo e afeto na pensão de Domenha. Estava cansado e por essa razão – diz o narrador – "se amoleceu, sem serenar os olhos, ou seja, sem desviar a atenção. Como diz o narrador, ele estava "alquebreirado, tonteava" e, se insistirmos na razão desse mal-estar, saberemos que se trata da "cólica dos viajantes", uma enfermidade que parece afetar todos aqueles que se aventuram por entre as fronteiras metodológicas que separam as disciplinas.

No caso de Jeremoavo, o que o deixa "alquebreirado" é a percepção de que se encontra na fronteira de um lugar (uma disciplina) muito problemático. "O Sr. se agrada?" Felizmente, ouve a voz de Domenha, a dona da pensão, "dando-lhe num caneco tisanas de chá, ele estirado em catre." O narrador chama atenção para esse fato: "Tratavam-no, e por caridade pura, a que satisfaz e ocupa".

Entretanto, na medida em que Jeremoavo vai se recuperando e as forças vão lhe voltando ao corpo, ele "se perturbava, pelo já ou pelo depois, nos mal-ficares". Ou seja, sente que não está numa situação muito confortável, prevendo talvez que a "caridade pura" de Domenha logo será substituída por outras teologias. Isso se explica porque alguns moradores não aceitam sua presença na aldeia. E essa recusa é tão forte que o próprio narrador se surpreende: "sem donde se saber, teve-se aí sobre ele a notícia. Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse."

O que acontece quando corre essa notícia? "Se estarreceu a Barra da Vaca, fria, ficada sem conselhos". E então – o narrador conta – "Se"o Vanvães disse a Seo Astórgio, que a Seó Abril, que a Siô Cordeiro, que a Seu Cipuca: - Que fazer?" É a mesma pergunta de Lênin, e sabemos que ela deu origem a uma ideologia que acabou no Gulag. Na boca de Se"o Vanvães se transforma numa espécie de prévia condenação.

Depois de confabularem entre si, as autoridades da aldeia tomam uma decisão: "que, por hora, mais o honrassem". É típico dos caminhos tortuosos do poder. E a esse propósito, convém lembrar Jorge Semprun quando diz que a burguesia sempre alimentou uma descon-

fiança exagerada em relação à literatura[142]. Com as burocracias político-religiosas é também assim, talvez pior, de sorte que a literatura sempre está em perigo porque há sempre alguém desejando neutralizá-la. E isso se faz de diferentes maneiras, dependendo do momento e das circunstâncias históricas.

Para neutralizar a literatura, pode-se prender, exilar, assassinar os escritores ou então assimilá-los, integrá-los, cooptá-los. Há várias maneiras de transformá-los em pessoas respeitáveis, condecorando-os com a Ordem disso e daquilo, colocando-os no primeiro lugar de uma lista dos mais lidos, sem falar nos prêmios, o maior deles o Nobel. Não há Nobel em Barra da Vaca, o que fazer?

Depois da decisão tomada pelos cinco –“ que, por hora, mais o honrassem” - começa uma nova fase na vida do nosso jagunço. Convites para conhecer a aldeia, o próprio Se’o Vanvães se encarregando de levá-lo pela mão para visitar as pessoas. No entanto, Jeremoavo é sempre visto como um estranho.

Para uns, era um “patrulho espião, que esperava bando de outros, para estrepolirem”. Para outros, “parecia até às vezes homem bom, sério por simpatia com integridades. Mas de não se fiar”. Em suma, tinham medo e, ao mesmo tempo, gostariam de poder desqualificá-lo, reduzi-lo, como se tentou, a “o velho da galhofa.” Mas não se podia reduzi-lo simplesmente a isso porque pesava contra ele, segundo nos conta o narrador, uma acusação inapelável: Jeremoavo “quebrava a ordem das desordens”.

De onde os moradores foram tirar essa idéia, não sabemos. Assim como não sabemos também quando Platão passou pelo sertão de Minas. O que se sabe, e é atestado pelo narrador numa frase que, sozinha, constitui um parágrafo, é isso: “E aquela aldeiazinha produziu uma idéia”. É a única vez em que o narrador emprega o diminutivo para se referir a Barra de Vaca. Uma ironia, talvez, como se quisesse dizer que a República torna-se menor quando expulsa os seus poetas. Mas qual é mesmo essa idéia?

Como as homenagens não mudassem o caráter de Jeremoavo e ele persistisse “na calada da consciência”, Vanvães, Astórgio, Abril, Cordeiro e Cipuca decidem organizar uma homenagem especial: uma pescaria com festa e, como sublinha o narrador, “assaz cachaças”. O narrador chama a atenção para esse fato: “Com honra o chamaram,

142 Intervenção de Jorge Semprum em debate organizado por Yves Buin, em Paris, 1964, sobre a presença da literatura na vida política.

enganaram-lhe o juízo". No fim, ficamos sabendo o que de fato aconteceu. Quando Jeremoavo estava completamente bêbado, levaram-no para o outro lado do rio: "Logo do outro lado o deixaram, debaixo de sombra. Tinham passado também, quietíssimo, o cavalo raposo".

Estava dado o recado: você não é dos nossos, não podemos ficar juntos na mesma margem do rio, o seu lugar é do outro lado. Enquanto isso, na aldeia, temendo a volta de Jeremoavo, os homens se armam. "Voltasse, e não seria mais o confuso hóspede, mas um diabo esperado, o matavam." É assim, a literatura vive sempre em situação de risco, é sempre uma experiência extrema, como nos disse Maurice Blanchot, ou a experiência dos limites, como em Phelippe Sollers. Podemos então concluir que o diálogo entre a literatura e a teologia termina aqui, como uma impossibilidade teórica ? Calma.

2. Segunda margem: literatura e teologia – as irmãs siamesas

Enquanto Jeremoavo curte sua bebedeira, tentemos compreender o que se passa. Existe hoje, da parte de críticos e teólogos, assim como de escritores, um grande interesse na aproximação entre literatura e teologia, assim como já se fez com a psicanálise. Podíamos lembrar, de um lado, nomes como Frank Kermode, Octavio Paz, Jorge Luis Borges; de outro, Urs Von Balthasar, Paul Tíllich, Karl-Iosef Kuschel. Há uma lista enorme de nomes e esse interesse se traduz em simpósios e seminários que se multiplicam e também numa produção acadêmica já significativa, inclusive entre nós.

Até porque as relações entre literatura e teologia vêm de longe, são como o pecado original, quer dizer, nascem junto conosco e nos acompanham desde a aurora do mundo. O profeta Ezequiel foi obrigado a engolir um livro e depois, meio sem jeito, antecipou o prazer do texto de Barthes dizendo que o livro lhe fora doce como o mel. Muito depois, o evangelista João veio nos dizer que no principio era o Verbo e o *Verbum caro factum*, o Verbo se fez carne. E Santo Agostinho, que cito também por compulsão bibliográfica, se apressa em esclarecer que antes de se fazer carne, o Verbo fez-se palavra humana[143]. Portanto, a teologia e a escrita são irmãs siamesas.

Não é por outra razão que elas sempre estiveram próximas uma da outra nos cantos líricos em louvor da divindade, nos ritos e hinos

143 Cf. De doctrina crhistiana.

litúrgicos de todas as tradições religiosas. Nem é necessário lembrar a presença da poesia no Bagavaghita e na Bíblia. Na tradição hebraica, a escrita é concebida dentro de uma ligação muito forte com o divino. Na tradição grega, a idéia do *entusiasmo* associa a inspiração poética à profecia ou à possessão por um Deus. Platão inventa os poetas teólogos e o movimento da Patrística em direção à estética produz, no cristianismo helenizado, hinos litúrgicos que se elevam à dignidade de um gênero literário. Sem falar nos textos sagrados e profanos que mutuamente se atraem e se misturam como anéis entrelaçados.

Mas, se for possível retomar um título de La Boétie, podemos dizer que, em determinado momento, houve um mau encontro nessa história. É quando a teologia se converte em doutrina e se começa a falar em Verdade (sic) com V maiúsculo. A partir desse momento, o teólogo tende a transformar-se numa espécie de guardião da doutrina, único depositário da verdade. E como lembra o Umberto Eco de *O nome das rosa,* passa a ter tantas certezas que se torna seguro até mesmo dos seus erros. E sua linguagem, como diz Roland Barthes em outro contexto, transforma-se numa linguagem encrática (*in kratos),* ou seja, uma linguagem de poder.

A posição dos moradores da aldeia, a respeito da possível volta de Jeremoavo, é esclarecedora: se ele voltar, será considerado um diabo, aquele com o qual não se quer acordo. Matamo-lo. Ora, isso não é novidade. Depois da leitura, para dar alguns exemplos, de *Um dia na vida de Ivan Desinovitch*, de Soljenytsin, de *A religiosa*, de Diderot, ou do livro de Octavio Paz sobre Sor Juana Inês de La Cruz, não é possível alegar-se inocência a esse respeito... Como diz ainda Octavio Paz, no mesmo estudo que acaba de ser citado, as burocracias político-religiosas produziram aqueles "leitores terríveis", entre os quais ele inclui o arcebispo e o secretário-geral do Partido, porque é deles que emanam os anátemas e as condenações

Por tudo isso, há entre os teólogos um certo viés autoritário e, quando se aproximam da narrativa ou da poesia, logo eles procuram justificar-se alegando o poder teológico da literatura. Ora, a literatura terá mesmo algum poder? Barthes poderia nos recordar que, em oposição a discurso de poder da teologia, a linguagem da literatura é uma linguagem acrática (*a-kratos*), ou seja, à margem ou contra o poder. E a prova disso é Jeremoavo de porre, expulso da aldeia, do outro lado do rio.

Que poder então é esse que dizem que a literatura tem? A esse

respeito, uma frase de Sartre, como acontece com todas as frases de Sartre, funciona como um mantra, um slogan, uma palavra de ordem. "Em face de uma criança morrendo de fome – diz Sartre – *A Náusea* não pesa nada". A isso, o escritor, também francês, Jean Ricardou responde ser injusta a balança que põe num prato um livro e no outro uma criança. Se quisermos intervir nesse debate, ao lado de Sartre ou de Ricardou, precisamos saber que, no fundo, eles concordam numa coisa: a literatura tem o poder de transformar num escândalo a morte dessa criança. Mas então ele tem poder? Seria preferível falar-se em des-poder: o des-poder dos apocalípticos contra o poder dos integrados.

E esse des-poder funciona como o *ex-opere operato* dos sacramentos, independe do escritor, de suas posições políticas ou de sua visão de mundo. Nesse sentido, Honoré de Balzac é exemplar. Ele dizia escrever "à luz de duas verdades: o trono e o altar". Não adiantou nada, a direita francesa jamais o aceitou, ele foi o Jeremoavo da França do século XIX. E, ironicamente, mereceu o elogio de quem? De Engels. Por que isso? Porque uma coisa é o escritor empírico, outra a sua obra. Balzac podia não saber direito o alcance do que estava dizendo, mas a direita francesa sabia, e Engels sabia muito bem.

Por isso mesmo, a literatura é muito ciosa de sua linguagem. Irreverente, rebelde, transgressora, alérgica a doutrinas e a dogmatismos, ela faz um uso especial da linguagem, e esse uso especial constitui o que Jakobson chama de literariedade que, por sua vez, é o fundamento do des-poder da literatura. Para explicar melhor esse conceito de literariedade, podemos recorrer a uma famosa distinção que Barthes faz entre o escrevente e o escritor. O escrevente é aquele que privilegia a mensagem; já o escritor privilegia a linguagem em detrimento do filosofema, do sociologema, do teologema.

Isso não quer dizer, porém, que a literatura crie para nada, como algumas vezes se pretendeu. O que lemos como literatura – e digo isso lembrando o crítico João Alexandre Barbosa – é sempre mais, é história, é psicologia, acrescentemos: teologia. Quer dizer, quando a literatura fala, fala do homem e do mundo. Só que esse *plus* em sua dicção é dado à literatura pela literatura, pela eficácia da linguagem literária. E já que se trata de literatura e teologia, aprendemos com Robert Alter que a própria Bíblia adquire profundidade e sutileza por ser apresentada mediante os mais sofisticados recursos da prosa de ficção.

Eis o porquê da desconfiança em relação a todos aqueles que simplesmente querem fazer uso da literatura para transmitir uma men-

sagem. É significativo que uma poeta como Adélia Prado, que, como pessoa, pertence a uma tradição religiosa muito forte, uma vez que é poeta, portanto escritora e não escrevente, sabe fazer essa distinção:

> Sei que Deus mora em mim
> como sua melhor casa.
> Sou sua paisagem,
> sua retorta alquímica
> e, para sua alegria,
> seus dois olhos.
> Mas esta letra é minha.

Em outras palavras, o que observamos nesse poema de Adélia Prado é a rejeição da concepção utilitária da literatura. Jean Cocteau exacerba essa rejeição numa famosa conferência. Ele começa muito solene: ”A literatura serve para alguma coisa” Então pára, meio indeciso, para exclamar: “Se ao menos eu soubesse para quê !.”

O que ambos estão nos dizendo, cada um do seu jeito e com seu viés próprio, é que a literatura não pode ser instrumentalizada, não pode ser transformada em veículo de transmissão de mensagem alguma. José Miguel Wisnik lembra o caso de Drummond: *A rosa do povo* é um dos mais densos exemplos de poesia engajada, ao mesmo tempo, antipanfletária e, além disso, ciosa de sua autonomia. Se é assim, alguém poderá retomar uma questão que deixamos atrás, quando Jeremoavo foi levado para o outro lado do rio, e constatar, pela segunda vez, a impossibilidade teórica do encontro entre a literatura e a teologia. Será verdade? Por enquanto, tudo leva a crer que sim. No entanto...

3. Terceira margem: o instante da vertigem

No entanto, alguns indícios deixados pelo narrador ao longo do conto mudam um pouco o rumo de nossa investigação e alimentam outra suspeita. Lendo-se com atenção, percebe-se que nele não existe apenas a teologia do Se ”o Vanvães e dos mandatários da aldeia, a tenebrosa teologia do poder. Há também, nesse conto a teologia de Domenha, aquela que acolhe e recebe Jeremoavo, no exercício da “pura caridade”, como diz o narrador. Ou, como diria Horkheimer, aquela teologia que se apresenta como a esperança de que os assassinos não triunfem sobre a vítima inocente.

Já ouvimos falar, vamos chamá-la assim, nessa *nouvelle theolo-*

gie que não se fecha na esterilidade positivista denunciada por autores como Kierkegaard ou Miguel de Unamuno, mas se abre para uma razão sensível, existencial, humana, ou, recorrendo a Paul Tíllich, para o momento participativo da razão subjetiva, no qual a análise não nega a emoção. Voltemos outra vez para o texto. Em certo momento, Domenha aproxima-se de Jeremoavo, e "Olhando-o: - Felicidade se acha é só em horinhas de descuido".

Nesse momento, surpreendemos a teologia de Domenha em flagrante delito poético, porque a poesia acontece nesse instante, nesse lapso da palavra: uma horinha de descuido - e se cai na vertigem da linguagem. A poesia é essa vertigem, um instante do ser, mas um instante inesquecível. Citarei dois lingüistas que são testemunhas dessa vertigem. Primeiro, Julia Kristeva:

> É necessário saber apesar de tudo se essa coisa que fala quando eu falo e que me implica totalmente em cada som que enuncio, em cada palavra que escrevo, em cada signo que faço, se essa coisa é realmente eu, ou um outro que existe em mim, ou ainda um não sei que de exterior a mim mesmo que se exprime através de minha boca em virtude de qualquer processo ainda inexplicado. (Kristerva, 1969)

Quem é esse, afinal, que fala quando Kristeva fala? Ela não sabe. Nós não sabemos. O segundo lingüista que chamo para depor, A.J. Greimas, também não sabe, mas, mesmo assim, arrisca uma suspeita: "Talvez exista um mistério na linguagem" (Apud. Crossan, 1976). O advérbio "talvez", ao acentuar uma dúvida, nos encaminha para a idéia agostiniana da cognitio vespertin, essa forma de conhecimento teológico que se dá na penumbra da tarde ou na fragilidade do "talvez" de Greimas.

Seja como for, os dois lingüistas que acabo de citar não estão muito longe de G. Crespy, um teólogo que trabalha justamente a relação entre linguagem e teologia. Se Kristeva não sabe quem fala quando ela fala, e se Greimas desconfia de um mistério, mas fica por aí, Crespy vem nos dizer que Deus existe é na linguagem e é lá que devemos procurá-lo.

Ora, dizer que devemos procurar Deus na linguagem é o mesmo que dizer que devemos procurá-lo na literatura, sobretudo na poesia, porque ela, como diz Jorge Luis Borges, é um brusco dom do Espíri-

to, a iminência de uma revelação, sempre pronta para a katabasis, o mergulho no fundo do texto, ou a anabasis, o impulso de nos levar além.[144]

4. Momento mágico: saudade e graça

Vamos agora interromper por um instante o fio de nosso pensamento porque Jeremoavo, já no fim do dia, começa a voltar a si. Sem que ele nos veja, vamos observá-lo. O efeito da bebida passou, ele olha em volta, percebe que está sozinho, do outro lado do rio, o cavalo ali encilhado e - o narrador nos ajuda – "entendeu, pelo que antes: palpou a barba, de incontido brio"

Num relance, viu tudo. Podemos então imaginar o sentimento que o domina: dor, abandono, revolta. Ele se sente – diz o narrador – "desterrado, desfamilhado, só com a alta tristeza, nos confins da idéia". É a segunda vez que isso lhe acontece. Na primeira, foi abandonado pela família literária, nos bons tempos do Formalismo de estrita observância, quando a literatura só olhava para si e não percebia o mundo à sua volta.

Naquele tempo, já sabia que os escritores escrevem, como diz Leila Perrone-Moisés a propósito de Fernando Pessoa, porque o mundo que eles vêem não lhes satisfaz. E por saber isso, era então mal visto pelos devotos mais fervorosos do Formalismo, esquecidos da lição de Jan Mukaróvsky segundo a qual os valores extra-estéticos são componentes da construção estética. Agora, é o contrário, a família teológica o condena ao exílio, do outro lado do rio, por saber que ele não será um confiável portador de mensagens.

Apesar de tudo isso, Jeremoavo ainda é capaz de sentir saudade. "Saudade maior – diz o narrador – eram: a Barra, o rio, o lugar, a gente." E na aldeia, o que se passa? Quando tudo acaba e a vida vai aos poucos voltando ao normal, os moradores começam a rir de si mesmos e "do medo geral do graúdo estúrdio Jeremoavo". Caçoam amigavelmente de Domenha, a única pessoa da aldeia que manifestara ternura pelo jagunço. E então produz-se um acontecimento absolutamente notável: os mesmos moradores que expulsaram Jeremoavo e, por pouco, não o mataram, agora - o narrador informa - "tinham graça e saudades dele".

Esse é o momento mágico da leitura, o momento da correlação

---

144 Os teólogos chamam de *katabasis* o movimento de Deus em direção ao ser humano e *anabasis* o movimento do ser humano em direção a Deus.

entre as duas margens do rio, se for possível lembrar assim a palavra de Paul Tíllich[145] . Os olhos do leitor brilham ao perceber uma das possibilidades de leitura desse conto. É como se o narrador lhe perguntasse: Entendeu? O diálogo entre literatura e teologia, se for possível, não é apenas uma questão de método ou uma questão teórica, é também uma questão de graça e saudade. Ao elemento racional devemos, pois, acrescentar o irracional tal como o entendeu Rudolf Otto: uma dimensão da experiência humana que justamente escapa às categorias da razão para nos trazer de volta valores humanos demasiado humanos como o sentimento e a emoção.

De todo modo, a saudade e a graça exercem na narrativa de Guimarães Rosa o papel da peripécia aristotélica e anunciam uma possível reviravolta nos acontecimentos. É verdade que nada no conto nos autoriza a pensar que Jeremoavo voltou ou vai voltar para a aldeia. Ele tem um incontido brio. Assim, não sabemos se o diálogo entre literatura e teologia será mesmo possível. Para isso, além de manifestações de boa vontade, como temos visto de parte a parte, será necessário ainda, como lembra Karl-Josef Kuschel, que os teólogos abandonem a arrogância de manipular o texto literário e, por sua vez, os críticos renunciem à arrogância de não perceber o elemento religioso pulsando no fundo do texto.

Felizmente, observamos no conto que, de uma margem do rio, parte um aceno de saudade e, da outra, a graça que perdoa e redime. É pouco? É o bastante para pensarmos que o ambíguo des-poder da literatura tem o des-poder ambíguo de permitir que nos comuniquemos através daquilo mesmo que nos separa.

Na leitura que acabamos de fazer, Jeremoavo representa a literatura porque, mesmo em situação de exílio, “em aflito caminho para nenhuma parte”, sua palavra errante está à procura de alguém. Domenha representa a teologia porque, vivendo entre a graça e o diabo, ainda é capaz de um descuido e de abrir o coração. E, na verdade, se os dois têm saudade um do outro, como vimos, é porque a literatura e a teologia participam da mesma procura e do mesmo descuido, dilaceradas as duas entre o diabo e a graça.

Assim, pois, se este é um daqueles “amores difíceis” de Ítalo Calvino, mesmo assim Jeremoavo e Domenha poderão se encontrar nas margens do rio Urucúia, no conto de Guimarães Rosa ou nos interstí-

145 Todas as alusões a Paul Tíllich remetem a idéias e conceitos desenvolvidos na obra *Teologia Sistemática*.

cios deste texto. Afinal, no espaço literário, esse rio, assim como o texto, e a catedral, é também um espaço teológico: *Mère de Jesus-Christ, je ne vien pas prier*...

Referências

ALTER, Robert **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire.** Paris: Gallimard, 1955

CRESPY. G. **Essais sur la situation actuelle de la foi**. Paris: Cerf, z970.

CROSSAN, J.D (Apud). **Incursion sobre lo articulado.** Buenos Aires: Megalopolis, 1976

GREIMAS, *A.J.* (Apud). **Incursion sobre lo articulado.** Buenos Aires: Megalopolis, 1976.

HORKHEIMER, M. In: "La añoranza de lo Completamente Outro". **A la Búsqueda Del Sentido.** Salamanca: Sigueme, 1976.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1970.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem.** Lisboa: Edições 70, 1969

KUSCHEL, *Karl-Josef.* In: **Os Escritores e as Escrituras.** São Paulo: Loyola, 1969.

MUKARÓVSKY, Jan. **Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte.** Lisboa: Estampa, 1981.

ROSA, Guimarães. **Tutaméia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª. Edição, 1969.

SOLLERS, Phelippe. **La Escritura y la experiencia de los limites.** Valencia: Pré Textos, 1978.

TILLICH, Paul. **Systematic Theology**. Chicago: Chicago University Press, 1973.

WISNIK, José Miguel. "Drummond e o mundo". In: **Poetas que pensaram o mundo**. Adauto Novaes (Org). São Paulo, Cia. das Letras, 2005.

Rastros de Deus segundo a íris riobaldiana em *Grande Sertão: veredas*

Hugo Fonseca

Rastros de Deus segundo a íris riobaldiana em *Grande Sertão: veredas*

Hugo Fonseca

FONSECA, Hugo*

Resumo: “Tudo é e não é”. Analisar algumas imagens de Deus em *Grande sertão: veredas* é o objetivo deste artigo. Isso será feito numa tentativa de análise interdisciplinar. A partir do romance rosiano, sob a luz hermenêutica da critica literária e da reflexão teológica, tentaremos indicar que a literatura de Rosa apresenta Deus de modo ambíguo. Essa assertiva é possível, pois se percebeu na provisoriedade humana, advogada pelo escritor e expressa por Riobaldo, o núcleo de propagação desse modo de ver. Ao rememorar e ressignificar sua vida, Riobaldo abre espaço ao Mistério. Em cada travessia reflete sobre o mesmo sem enquadramentos teológicos e filosóficos definitivos. O “Deus que roda tudo” está misturado no mundo e só pode ser percebido pelo seu constante movimento entre o obscuro e o revelado. Com isso, o texto rosiano apresenta imagens de Deus que salvaguardam seu caráter duplo e ambíguo.

Palavras-chave: Ambigüidade, Imagem, Deus, Diabo, Linguagem.

Abstract: “Everything is and it is not”. The paper’s goal is to analyze some images of God in *Grande sertão: veredas* by means of an interdisciplinary analysis. Starting from the Rosean novel, under the hermeneutic light of literary criticism and theological reflection, the paper suggests that the Rosa’s literature presents God in an ambiguous way. The statement is possible the provisional nature of the human, advocated by the writer and expressed by Riobaldo constitutes the nucleus from which this point of view is disseminated. By remembering and re-signifying his life, Riobaldo gives way to Mystery. In each crossing, he rethinks Mystery without resorting to any definitive theological and philosophical frame. The “God that turns everything” is mixed in the world and only can be noticed by his constant movement between the obscure and the revealed. Thus, the Rosean text presents images of God that preserve his double and ambiguous character.

Keywords: Ambiguity, Image, God, Devil, Language.

* Professor-tutor da Faculdade de Teologia na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Mestrando em Ciências da Religião nesta Universidade, onde desenvolve pesquisa em Teologia, Religião e Literatura. E-mail: hugo.junior@metodista.br.

Introdução

Escreverei, fundamentalmente, do que me foi falado por Riobaldo. Uma vez que é na *anamnesis* riobaldiana que encontrei a pista para o diálogo entre teologia e literatura. O que se pretende para esse momento é apresentar algumas imagens de Deus no romance rosiano e analisá-las, considerando o caráter ambíguo da linguagem teológico-literária. Galvão, em seu estudo sobre as ambigüidades em *Grande Sertão: Veredas,* aponta esta característica da linguagem do seguinte modo:

> Se, por um lado, o falar sertanejo permite e justifica que o livro se arme como uma discussão metafísica sobre Deus e o Diabo, aceita-se essa discussão porque esses são conceitos que estão ao alcance do narrador-personagem para efetuar a tentativa de demarcar os limites entre a liberdade humana e a necessidade imposta pelo sistema de dominação. Mas, por outro lado, o contingente erudito da linguagem usada pelo escritor permite e justifica que Deus e o Diabo sejam, ao fim e a cabo, concepções muitos mais requintadas e que derivam tanto de Heráclito como do budismo. (GALVÃO, 1986. p. 74).

A concepção de Galvão indica "ao fim e a cabo" Deus e o Diabo como figuras "mais requintadas na fala de Heráclito e do budismo". Isto atribui um valor superior às idéias de Deus e do Diabo em tais perspectivas e, de certo modo, valora a influência erudita em detrimento da rica influência sertaneja.

Apesar de discordar da concepção de Galvão que indica "ao fim e a cabo" Deus e o Diabo como figuras "mais requintadas na fala de Heráclito e do budismo". O que atribui um valor superior às idéias de Deus e do Diabo em tais perspectivas e, de certo modo, valora a influência erudita em detrimento da rica influência sertaneja. Galvão nos permite entrever que, na construção da obra rosiana, a imagem de Deus está em relação dialógica com a imagem do Diabo e que ambas as imagens são perpassadas pelo duplo enriquecimento do erudito e do

popular. É a partir destas pistas, observadas nas próprias "aparições" de Deus e do Diabo, que a análise teológico-literária se construiu. Pode-se afirmar ainda que o romance rosiano é aquele quem pavimenta o diálogo entre teologia e literatura, o qual se delineia como ato de indicação e suspeita, não de determinação e encerramento. Riobaldo ratifica essa maneira de interpretar com as seguintes palavras:

> Eu sei que isto estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. (...) Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. (ROSA, 2001. p. 116)[146]

Ao falar da matéria vertente e do que não sabe, Guimarães Rosa, por meio do eu-lírico, arvora-se para o plano existencial, simbólico e religioso. A travessia iniciada pelo protagonista-narrador é expressa por meio de uma linguagem que flerta constantemente com a oralidade sertaneja e é construída sob a égide da poesia. Tal linguagem está ambientada num grande sertão, do qual se sabe pouco, por conta de sua característica universal. É neste espaço ao mesmo tempo diverso e singular que se nos apresentam as imagens de Deus.

Destarte, pontuamos quatro momentos da análise para nossa reflexão: a) seleção e apresentação de textos carregados de imagens de Deus; b) análise destas imagens com o auxílio do próprio autor, da crítica literária e da reflexão teológica; c) análise do processo de rememoração; d) análise da linguagem rosiana.

---

146 Essa citação antecede o início do relato sobre a experiência que teve ao encontrar Reinaldo-Diadorim-Deodorina e com esta (ou este) experimentar a travessia do São Francisco. Rio que, como ele mesmo diz, partiu sua vida em duas partes.

1. O Deus rosiano e o espelho do Demo: pressupostos da leitura

> Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada 'realidade', que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de verdade. (BUSSOLOTTI, 2003. p. 238)

A confissão de Rosa somada às contribuições da análise teológico-literária – especialmente J. Miles e A. Magalhães[147] – e da proposta da linguagem teológico-analógica constituem a maior pista para a proposta hermenêutica que elegi como mais adequada ao diálogo entre teologia e literatura, tendo em vista o "Deus Rosiano". Se "a mistura, as oscilações, as impurezas e as ambigüidades da vivência assim como do relato, do próprio ato de narrar, inquietam Riobaldo" (ROSENFIELD, 1992. p. 16), a mim são, igualmente, porquês de inquietação. Seguir os rastros de Deus, ou melhor, o roteiro de Deus em *Grande Sertão: Veredas* é deparar-se com um "obscuro" de imagens narradas, ou melhor, rememoradas por Riobaldo. É válido lembrar que este não quis responder à *cogitatio Dei* com sim ou não, com ser ou não ser. Riobaldo, pela pena de Rosa, opta pela ambigüidade, ou seja, pelo ser e não ser, presente na sentença, indicadora de seu pensamento e interpretação: "Eu penso é assim, na paridade. (...) Viver é muito perigoso; é não é não. (ROSA, 2001. 328).

Essa frase é, a meu ver, o emblema da escritura rosiana, mas não como uma solução que encerra, antes sim, como uma proposição, ou ainda, como uma indicação. Desta forma, antecipamos uma questão inevitável: Em havendo "paridade", qual seria o par de Deus?

Rosa nos responde com o subtítulo do romance, "o diabo na rua no meio, do redemoinho...". Deus e Diabo estão em relação, todavia não numa relação de exclusão ou comparação, mas sim de dupla-pertença, percebida num espelho que não só reflete, mas também transverbera

147 MAGALHÃES, Antonio. *Deus no Espelho das Palavras*: Teologia e Literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000, 216 p. Série: *Literatura e Religião* & MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 497 p.

(RIVEIRA, 2005. p. 25)[148]. Transverberar é entendido como ato de fazer transparecer, o qual proporciona ver em cada imagem o que está oculto e o que está revelado. O movimento deflagrador da ambigüidade, movimento realizado por Riobaldo – sujeito muito "provisório" – apresenta Deus no espelho do Demo e vice-versa. Com essa forma de pensar concorda Magalhães, cuja opinião é que: "(...) bem e mal se tocam, não são excludentes sempre, não se mostram de forma antagônica, não se reduzem à interpretação maniqueísta." (MAGALHÃES, 2003. p. 91).

Essa realidade – aquela de Rosa, rebelde a qualquer lógica – funda, na verdade, um modo de ver, de refletir e de interpretar o "Deus rosiano", por meio da íris riobaldiana. Esse exercício, como pode parecer, não é um emaranhado filosófico ou teológico de especulações sobre Deus. Neste erro pode-se incorrer facilmente, principalmente quando, ao reconhecermos a ambigüidade, encontramos o suposto fim da tarefa hermenêutica. Para evitar esse perigo, observaram-se dois parâmetros: a) as pistas valorativas do próprio autor (literárias), que, apesar de não serem definitivas, tentam ser inteligíveis; b) as pistas valorativas da fé cristã (teológicas) que, apesar de, em muitos casos, apresentaram-se definitivas, buscam salvaguardar a palavra última ao Sagrado e ao Mistério.

Rosenfield, de modo arguto, concebe a necessidade de indicar os traços da ambigüidade presente no romance rosiano como desdobramento do caminho narrativo que o escritor adotou. Desta feita, além da ambigüidade unificar o estilo literário do autor, ela é aquela que demonstra as demandas existenciais das personagens e, por conseguinte, o caminho interpretativo das mesmas. Assim ela nos indica:

> O alto e o baixo, o claro e o escuro, o passageiro e o durável não são apenas especificações físicas, mas nelas expressam-se valores éticos da comunidade. (...) há maneiras de contar que determinam tão imperiosamente nossa imaginação que se torna difícil escutar, ler e mesmo perceber fora dos seus moldes. (ROSENFIELD, 1992. pp. 17 e 18)

Essa dificuldade em apontar diferenças entre a imagem de Deus e a imagem do Diabo, a despeito das contigüidades destes, constituiu-se como desafio que moveu a reflexão deste texto. Não se pretende

148 Aqui me refiro estritamente à contribuição de Rivera, que compreende esta palavra como reverberação transposta, transformada. A autora, ao analisar o conto "O espelho", identifica esta expressão – sinalizadora da técnica de Rosa – como meio necessário para se transitar do outro ao um ou, em nosso caso, de Deus ao "Demo".

estabelecer uma análise sobre os valores e atributos exclusivos de Deus e do Diabo, para, a partir disso, identificá-lo, depurá-los e defini-los; esse artigo segue outra orientação hermenêutica. O que se pretende foi indicar que a ambigüidade presente no método escriturístico de Rosa e na rememoração-narrativa do seu eu-lírico está presente no cerne da linguagem literária e da linguagem teológica. A despeito da tradição dogmática de perfil eclesiástico cristão anunciar um Deus imutável e eterno (fora do tempo), o romance rosiano fala de um Deus mutável e "que se economiza", um Deus que é e não é. Mais espelhado no Javé veterotestamentário (consultar o texto de Jack Miles, *Deus: Uma biografia*). No quadro desta pretensão, procuro seguir o roteiro de Deus acompanhado de Riobaldo, que vivenciou esse dilema, exprimindo-o nos seguintes termos:

> Baixei, mas fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o rúim ruím, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2001. p. 237)

2. Deus esteja: Aparições e rastros do Deus rosiano

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja. (ROSA, 2001. p. 23)

Assim começa o romance de Rosa. Ao início cabe o mistério, cabe o nada da origem, o nada *que-dizer* sobre a fundação e seu provável Fundador. A palavra "nonada", cunhada pelo autor, é indicativa do que está por vir, é o prenúncio de todo o romance (MARTINS, 2001. p. 310). Além disso, "nonada" executa uma função descortinadora, uma vez que "no-*nada*" se desenrolará uma estória sobre o que é particular e universal, sobre o que é imanente e transcendente. Para trilhar esse caminho (as veredas do Grande Sertão) só com Deus, o personagem presente no *nada* original, conforme alude a tradição judaico-cristã. É como se Riobaldo nos dissesse: "Neste nada, quero que Deus esteja".

"Nonada" também pode indicar um simples "não é nada (*no* – nada)". Desta interpretação precipita-se a pergunta: Ao que se refere

esse “nada”?

Refere-se aos tiros que deram em um bezerro, branco, cara de cachorro, cara de gente, segundo os que atiraram, “era o demo”. O Demo “no-*nada*” ou, em outras palavras, “o demo não é nada, Deus esteja”. O Diabo como *nada* e o Deus como *esteja* (presença) representam um dos núcleos das discussões metafísicas do autor.

O Deus que está no *nada* é o Deus que está por toda parte, uma vez que participa do todo que antecede, da raiz de toda existência. Seguindo a narrativa de abertura do texto, Riobaldo nos conta sobre o espaço, no qual se desenvolve essa trama:

> O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. (...) Lugar sertão se divulga: é onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. (...) O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. (...) O sertão está em toda parte. (ROSA, 2001. pp. 23 e 24)

O sertão é o espaço de realização do mítico, do transcendental. Atemporal (lugar do sertão se divulga) e imensurável (esses gerais sem tamanho), o sertão é o perfeito *locus* do duplo – “tudo incerto, tudo certo” (ROSA, 2001. p.172) –, o espaço de Deus, que, por sua vez, em toda parte está. Assim analisa Galvão ao se referir ao tal espaço:

> (...) encontramos um sertão mítico, **onde em jogo está a salvação ou a perdição do ser humano, mero peão na eterna batalha entre Deus e o Diabo**. (...) Um espaço onde o maravilhoso e o fantástico fazem parte da vida cotidiana. (GALVÃO, 2000. p. 30, negrito nosso)

O espaço marcado pela ambigüidade conjuga dois personagens de modo ímpar: o Deus, que Riobaldo quer que esteja, e o Diabo, que está no meio da rua. Sobre o Diabo Riobaldo lança uma sentença, não a fim de determinar, antes sim para refletir no espelho de Deus. Assim afirma:

> (...) **o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem** – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. (ROSA. 2001. p. 26, ne-

grito nosso)

No extenso estudo de Heloísa Vilhena, o Diabo representa "a traição do melhor do que o ser humano é capaz", ou seja, a falha, a humanidade caída e eivada de potência (ARAUJO, 1996. p. 27). Vilhena faz a ligação da concepção de Diabo como a encarnação do mal. Essa ponte tem como pavimento a idéia de inferno em Dante, que apresenta como essência a própria traição (ARAUJO, 1996. pp. 24 e 25). O Diabo como mal, segundo a autora, não existe, ou melhor, é um *não-ente*, que só pode *ser* em desdobramento da condição de traição, que o próprio humano executa. Com isso, podemos entrever uma possibilidade de Diabo (para Rosa) e mal (para Vilhena) como o que habita o humano, sendo perceptível somente "pelo humano dos avessos", ou seja, o desconhecido e o oculto presentes no caráter humano. Segundo Riobaldo:

> Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu, eu mesmo, este vosso servidor. (...) **Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens**. (ROSA, 2001. p. 26, negrito nosso)

Portanto, o Diabo está no "preto das coisas", no obscuro, o desconhecido que se quer saber, mas não se acha. Seguindo suas reflexões sobre o Diabo, aparece pela primeira vez no texto o dito emblemático de suas elucubrações: "É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é..." (ROSA, 2001. p. 27). Aqui nós temos uma pista que evita trilhar o caminho da comparação classificatória, ou melhor, da ambigüidade que classifica Deus como um *não-Diabo* ou este como um *não-Aquele*. É como se Rosa apontasse ao Diabo para falar do homem, em outras palavras, o que ao Diabo pertence, se circunscreve nos horizontes do "homem humano a caminho", a fim de deixar Riobaldo explicar, lemos:

> Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? (...) Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. ∞ (ROSA, 2001. p. 624)

O "homem humano, na travessia", apesar de apresentar o dado obscuro que todo *viator*[149] experimenta e de desconhecer o que sua

149 Pseudônimo utilizado por Rosa, quando este concorreu ao prêmio do Concurso Humberto de Campos de literatura, da livraria José Olympio, com um livro intitulado *Contos*, em 1938.

caminhada revelará – neste desconhecimento/ignorância descobre o que "vige em seus crespos", o Diabo –, aponta para um alvo, um porto a buscar, um *ad infinitum*[150]. Isto se identifica na última pista que Rosa nos deixa, a saber, o símbolo matemático do infinito (∞). Com isso, ao apontar um *para-além/ad infinitum*, Riobaldo nos aponta para um caminho, um método, que tem na travessia - reveladora dos desconhecimentos do "homem humano" – a via de interpretação sobre Deus. A esta pista hermenêutica soma-se a seguinte reflexão de Magalhães:

> Em *Grande Sertão: Veredas* a questão do mal deve ser encarada como forma de ser o próprio rosto de Deus, mas também como desvelamento das potencialidades destrutivas da vida humana (o obscuro). Isto dá ao tema (bem e mal) a dimensão de complementaridade e revelação. No mal percebemos níveis profundos da vida e dos caminhos que trilhamos para construí-la. (MAGALHÃES, 2003. p. 94)

No caminho ao nada que dá sentido ou ao nada original (*no-nada*), Riobaldo exercita sua fé contra a insanidade do não-sentido. Ao afirmar que "reza é que sara loucura" (ROSA, 2001. p. 32), Riobaldo anuncia sua busca pelo sentido da vida. Esse sentido ele encontra na rememoração e na religião, ou melhor, na reflexão do vivido – que clareia o que está obscuro – e na prática de fé – que o religa com Deus. Nesse aspecto, entende-se o Diabo, circunscrito ao humano, como o *daimôn* socrático, figura ambígua portadora do diabólico e do divino. Espécie *ente* que "vige no homem arruinado" e leva-o a conhecer-se ainda melhor, guia-o tanto *ad intra* quanto *ad extra*, fala ao íntimo sem perder de vista o Norte da travessia. O *daimôn* como realidade divina, também presente no romance rosiano, traz luz ao que antes estava obscuro, impulsiona Riobaldo-*viator* à força vital que conduz o "homem huma-

---

150 Como toda época da história da teologia é marcada por temas que matizam as correntes teológicas, as diferentes áreas teológicas expressam as grandes questões hermenêuticas de seu tempo, corroborando definitivamente para seu caráter dialógico e plural. Deste modo, a teologia é *ad intra*, em seu movimento avaliativo, *ad extra*, em seu caráter profético, e *ad infinitum*, em sua esperança escatológica. Tais movimentos são correlacionáveis, uma vez que matizam os vieses de um mesmo caminho – o teológico – e constituem esse percurso como saber que se diversifica em várias maneiras, correntes e perspectivas de realização da única e multiforme inteligência da fé. Aqui, ao perceber o humano rosiano a caminho *ad infinitum*, vislumbro a proximidade da reflexão literário-antropológica de Rosa com o movimento hermenêutico-antropológico da Teologia. (MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura*, p. 45).

no", constituindo-se como fonte de energia e criatividade, sem perder o traço duplo (MAGALHÃES, 2003. p. 95 & ARAUJO, 1996. pp. 54 e 55). Tal traço se percebe *in via*, num caminho onde a percepção demanda a hermenêutica que, por sua vez, verbaliza o interpretado em imagem perceptível (numa espécie de movimento piramidal). Com a ajuda de Riobaldo, conseguiremos compreender esse círculo de maneira mais clara:

> Deus não queira; Deus roda tudo! (...) quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante (*ad infinitum*), **a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do *Outro*?** (ROSA, 2001. p. 56, negrito nosso)

O Deus que faz a "roda da fortuna" girar não se apresenta de maneira monótona, a *imago Dei* é perceptível no *diá*, um prefixo igualmente ambíguo, uma vez que pode significar *Diabo* – trevas – e *Deus* – luz (ARAUJO, 1996. pp. 48-52 & MACHADO, 1991. pp. 38-43). Isso demonstra que o projeto "para muito adiante", aqui interpretado como *ad infinitum*, não pode eximir-se da cultura da ambigüidade, pois é a linguagem rememorativa do ex-jagunço-fazendeiro que ressignifica a vida, torna história em *estória*, ao contar sobre as veredas que cruzou.

Este homem "muito provisório" reconhece a dificuldade em definir um objetivo, uma imagem determinada, quando se caminha para além entre as **"manobras do *Deo* e do *Dia*".** Com isso, interpreta-se o protagonista-narrador como um sujeito que se reconstrói na tentativa de se desprender da imagem atual (ex-jagunço-fazendeiro), para se ver alternadamente como **eu** e **outro** (como sujeito ambíguo) na imagem (*Deo* e *Dia*) que lhe funda o processo narrativo, a saber, o "nonada" onde Deus e Diabo são matéria vertente. O que desvela um movimento de "trans-parecimento", o qual não se subtrai no a*parecimento* do **outro** (o Riobaldo da rememoração) e nem se estanca no desa*parecimento* do **eu** (o Riobaldo-velho rememorador)[151]. Este, ao recontar a vida, reconhece o dilema apresentado acima da seguinte maneira:

> Então, eu era **diferente** de todos ali? Era. (...) E

151 Direta foi a influência das contribuições de Rivera à maturação da reflexão que se apresentou acima. Com mais detalhes ver: RIVERA, Tânia. *Guimarães Rosa e a Psicanálise*: Ensaios sobre imagem e escrita, p. 22.

> eu era **igual** àqueles homens? Era. (...) Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; o dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra. (ROSA, 2001. pp. 188 e 189, negrito nosso)

Talvez aqui tenhamos o motivo de tantas idas e vindas no narrar, de tantos ditos sobre Deus e o Diabo. Riobaldo não sucumbe aos conhecimentos determinados, ao saber do interlocutor douto, ele mesmo vasculha o que desconhece, "desconfiando de muita coisa, divergindo de todo mundo" (ROSA, 2001. p. 31). É ele o caminhante (ou seria cambiante?), o *viator*, a quem basta a travessia, a palavra e a fé. Desta maneira, pontua seu saber num caminho paradoxal, onde:

> Deus é paciência. O contrário, é o diabo. (...) Deus não se comparece como refe[152], não arrocha o regulamento. Para que? Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta. Só que, às vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta... (ROSA, 2001. p. 33)

A *imago Dei*, em Riobaldo, é não só um alvo, um *ad infinitum*, mas também o próprio caminhar no sertão. Uma travessia que explica sua vida em constante mudança, em muitos momentos tais mudanças são atribuídas a Deus, Aquele que espalha, ou melhor, que torna a vida *alter*ada no meio da travessia (Vida tornada *alter*, do latim outro. RIVEIRA, 2005. p. 24) Essas transformações atingem o sujeito por completo, modificam seu *modus vivendi*, conseqüentemente, seu *modus cogitandi* ou *como-ver* (ou ainda método hermenêutico) o todo, inclusive o *como-ver* Deus. Sobre a provisoriedade humana e a decisiva mudança interpretativa em relação a tudo que ocupa sua vida, Riobaldo afirma:

> O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. **É o que a vida me ensinou. (...) o diabo é as brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele**

152 *Refe* significa espingarda curta, rifle.

> **faz é assim, na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza**. (ROSA, 2003. p. 39, negrito nosso)

Ao que é provisório e às mudanças, Riobaldo parece apontar um caminho/método duplo. Um roteiro onde dois elementos recortam o viver humano. Um desses elementos é o da mudança drástica, que agride com estranheza a vida humana, ou seja, o abrupto tem seu lugar na necessidade de alteração da vida, um elemento forçoso – é o "as brutas". Outro elemento é o da mudança sem "arroucho de regulamento", aquele da "lei do mansinho", quase imperceptível – é a paciência. Aqui tem seu espaço o mistério do milagre, a mudança que não apaga o sujeito, apesar de transformá-lo (MAGALHÃES, 2003. pp. 93 e 94).

3. Deus *in via*: Rememoração da íris riobaldiana como processo fundador de imagens ambígüas

Neste caminho de mudanças admitidas pelo narrar, Riobaldo nos diz o porquê da opção pela travessia de rememorações e ambigüidades, travessia esta que não tem o cronológico como dado *a priori*, antes sim como mais um elemento constitutivo do objetivo mais importante, a saber, o sentido da vida:

> A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo, e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. (...) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras de recente data. (ROSA, 2001. pp. 114 e 115)

É diante da possibilidade do duplo-ser ou do ser-alterado, apresentada pela narrativa de rememoração, que Riobaldo enxerga e interpreta Deus. Desta perspectiva surge o "Deus rosiano". Sua origem, portanto, está atrelada à palavra, àquela recontada pelo sujeito provisório em perene mudança. Deste modo, o "Deus rosiano" permanece *in via* com Riobaldo, quebrando o tempo entre o cronológico – o tempo alinhavado das horas – e o kairológico – o tempo providencial do "mi-

lagre" –, surge como imagem por meio da palavra.

No ato de palavrear, o protagonista-narrador identifica o *locus* da origem, uma vez que a palavra irrompe no-*nada*, a fim de se tornar movente e em rumo, ou melhor, de permanecer a *caminho*. Antes de outras meditações sobre o que esse caminho nos ensina, ouçamos Riobaldo:

> O que eu vi, sempre, é que toda a ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo. (ROSA, 2001. p. 194)

Ao observarmos a aproximação entre texto literário, análise literária e reflexão teológica, precisamos entender que o teologizar não é, em última análise, um conjunto de doutrinas e dogmas eclesiásticos, mas, sobretudo, é a expressão hermenêutica acerca do Sagrado na cultura movente da humanidade. Como campo de expressão, a teologia manifesta-se por meio da linguagem que lhe é peculiar, a saber, a linguagem analógico-metafórica. Com isso, compreendemos a linguagem teológica como linguagem das tentativas, aquela que responde com o **sim** e com o **não**, e, por conta disso, torna-se *locus* por excelência da interface pesquisada.[153]

Lembrando dos escritos bíblicos de tradição judaico-cristã, em algum tempo na origem (*in illo tempore*), a Palavra de Deus (*Logos* de Deus) funda o *cosmos* (o todo vivo) por meio da palavra, precisamente, por meio da nomeação. Do nada irrompe a palavra fundante: E disse Deus (Gênesis 1, 3-26). Essa palavra em ação é o pilar mais contundente do *que-dizer* teológico. A palavra "rompendo em rumo, principia mesmo toda ação", ou seja, sustenta o *que-dizer* rosiano, funda-lhe o universo.

Destarte, a palavra como gênese garante o "círculo do duplo", que, em meio à complexa trama de reminiscências de Riobaldo, man-

153 Para mais informações sobre o tema abordado acima ver BOFF, Clodovis. *Teoria do Método Teológico*. Petrópolis: Vozes, 1999. 297-308 & FORTE, Bruno. *Teologia da história*: Ensaios sobre a revelação, o início e a consumação. Trad. Georges Ignácio Maissiat. São Paulo: Paulus, 1995. pp. 117-125. Lançando mão dos estudos de H. G. Gadamer, Forte reapresenta os conceitos de linguagem instrumentalista (concepção platônica), reveladora (doutrina cristã do Verbo) e constitutiva (a partir de Humboldt e a filosofia moderna), destacando que é somente na linguagem reveladora que se escapa dos idealismos e niilismos, salvaguardando a verdadeira identidade na diversidade da relação entre palavra e coisa, nas palavras de Forte, "somente se a linguagem proferir a coisa sem esgotá-la é que o Verbo eterno poderá se proferir na carne sem se reduzir a ela".

tém a vida em permanente movimento. O “Deus rosiano” não foge a essa proposta, não é possível vê-lo como uma figura estática e passiva, antes sim em atividade constante (MACHADO, 1991. p. 26). Tão movente como a vida humana, uma vez que “a vida da gente faz sete voltas” (ROSA, 2001. p. 171).

4. A estória acabada que se continua a contar: Apontamentos sobre a ambigüidade da linguagem rosiana

Esse processual da palavra, no plano da linguagem rosiana foi indicado por Riedel de maneira pontual, assim ela afirma:

> O ritmo da narrativa do sertanejo, mais do que o de um personagem-narrador que narrado vivido, é o ritmo de um narrador-personagem que vive o narrado, numa situação existencial que permanece. A narrativa não fala do passado, mas da maneira como esse passado é pensado no presente, quando passa a ser vivido na sua plenitude. Só então o que passou se torna entendido, embora continue questionável. (RIEDEL, 1980. p. 16)

O que a autora nos sinaliza é um método interpretativo (a maneira como Riobaldo entende/lê o vivido), o qual não se descola da linguagem (a maneira como Riobaldo expressa/fala o vivido). Nessa perspectiva, imagem de Deus não poderia deixar de ser ambígua, pois, se a imagem compõe a palavra, dando a ela não somente forma, mas conteúdo, de igual modo a palavra nomeia e, portanto, cria imagens (MAGALHÃES, 2003. p. 82).

O que isso nos ensina? Pode-se dizer, com isso, que entre a imagem e a palavra constrói-se o *ser*, que, na reflexão riobaldiana, “é e não é” (RIVEIRA, 2005. pp. 81 e 82). É por essa razão que, mesmo declarando o fim da estória...

> E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que a minha verdade. Fim que foi. Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba. (ROSA, 2001. p. 616)

... Continua a estória[154]. Caso observemos que, após as declara-

154 Por mais oito páginas Riobaldo rememora seus feitos.

ções de fim tem-se um ponto, o que temos, na verdade, são três pontos, isto faz com que Riobaldo-velho acabe a estória com uma reticência. Um sinal de "não-encerramento". Um sinal que nos possibilita continuar o vivido por meio do narrado, ou melhor, a estória da vida se prolonga com as plurais possibilidades que a ressignificação e o recontar da vida nos apresentam. O que há, desta maneira, é uma estória in-acaba, assim como é a vida. Deste modo, o interlocutor e o leitor rosiano podem descobrir outras veredas tão verdadeiras quanto as verdades do Riobaldo-velho. A verdade se descortina como virtude a ser descoberta em cada instante da vida. A verdade não é e nem se esgota em si, como o postulado teológico sobre o Deus da Verdade e a Verdade de Deus. A verdade é provisória e se performa na linguagem humana (p. ex.: nas estórias do Riobaldo-estoriador), o que evoca muito mais à verdade na poesia e na mística, do que à verdade na especulação dogmática e filosófica. Páginas antes o protagonista-narrador ratificara essa intuição ao dizer:

> (...) o que queria e o que não queria, **estória sem final**. O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia. (ROSA, 2001. p. 334, negrito meu)

"Ao clarear do dia", a luz necessária para o viver. O sol que ilumina o caminho, o constante já e o perene *para-além* apontam para o não-encerramento, o qual só é possível na construção literária de Guimarães Rosa com a preservação da ambigüidade ("o que queria e o que não queria" e "vida que esquenta e esfria"), uma vez que esta salvaguarda a provisoriedade do viver e do como expressar na linguagem o vivido. A ambigüidade como traço radical, que caracteriza a linguagem teológica, já não faz parte dos postulados dogmáticos do saber teológico. Em outras palavras, para a construção dos pilares doutrinais da teologia cristã, o pressuposto basilar de sua linguagem foi, de certa forma, banido.

5. Escute meu coração, pegue no meu pulso: pistas para uma conclusão

Ao observarmos que, na escritura rosiana, a conferência simbólica e imagética referente a Deus não deseja ser lida pelo viés do determinado, antes sim, pelo emblema da duplicidade do ser[155] – "tudo é e não é" –, aprendemos com a literatura sobre a premência de acolher os extremos no processo narrativo. Isto funda a teia da existência literária. Em outras palavras, posso indicar que, num primeiro momento, teologia e literatura estão lado a lado, suas linguagens acolhem os extremos e as realidades ambíguas, todavia, com respeito ao universo nascente e seus caminhos/métodos organizacionais, teologia e literatura (a rosiana) se distanciam abruptamente. Uma vez que, a teologia não assume a ambigüidade divina, depurando-a por meio dos processos dogmáticos, enquanto as imagens do "Deus rosiano" são ambíguas e marcam decisivamente o *que-dizer* rosiano acerca do universo, aquele sertanejo-universal.

O que se refletiu aqui não se refere ao interminável debate sobre a existência ou inexistência de Deus, mas sim como esse Deus, concebido no imaginário teológico, é apresentado no texto rosiano. Ao discutirmos as imagens de Deus, assumimos radicalmente que, assim como disse Riobaldo,:

> (...) Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho? (ROSA, 2001. p. 359)

Quando o "Deus rosiano" aparece, ele se refere sempre às realidades humanas, quanto mais aquelas necessitadas de ressignificação ou de reinvenção de realidade (Riobaldo-velho e sua *anamnesis*). Em *Grande Sertão: Veredas* um dito se faz bandeira:

---

155 O que em muito lembra a contribuição de Paul Tillich sobre o fundamento do ser (Ground of being), o qual pode ser interpretado como *chão e fundamento*, portanto avesso à ambigüidade (por ser não-simbólico), ou ainda por *abismo*, o que indicaria o ser sem fundo ou ainda a multiplicidade de possibilidades do ser. Toda essa discussão pode ser aprofundada em: PIRES, Frederico P. A dança do símbolo no cenário da hermenêutica. In: HIGUET, Etienne A. & MARASCHIN, Jaci. *A Forma da Religião*: Leituras de Paul Tillich no Brasil. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006. Pp. 27-43.

> O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender a viver é que é viver mesmo. (ROSA, 2001. p. 387)

O que há na tentativa rosiana de interpretação do universo humano não tem a ver com a transformação dos conteúdos culturais, numa espécie de programa "conhecer para transformar". Antes sim, seu caminho hermenêutico busca transpor o binário pergunta-resposta (resposta abarcadora do todo real) e revela o estado por vezes agônico em que a linguagem transmite o vivido, nas palavras de Bosi, o mundo narrável. O que Riobaldo tentou nos ensinar é que não se pode abrir mão das constelações de imagens e símbolos que matizam o universo humano, nem mesmo pode-se abrir mão deste postulado quando a *imago Dei* está em questão.

Referências

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. **O Roteiro de Deus**: Dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996, 556 p.

Bíblia Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994, 2487 p.

BIZZARRI, Edoardo & ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 207 p.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida F. Marcondes (org.). **João Guimarães Rosa**: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 238.

BOFF, Clodovis. **Teoria do Método Teológico**. Petrópolis: Vozes, 1999, 758 p.

FORTE, Bruno. **Teologia da história**: Ensaios sobre a revelação, o início e a consumação. Trad. Georges Ignácio Maissiat. São Paulo: Paulus, 1995, 382 p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. 2a ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986, 132 p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000, 77 p.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 146 p.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no Espelho das Palavras**: Teologia e Literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000, 216 p. Série: Literatura e Religião.

MAGALHÃES, Antonio e outros. **Teologia e Literatura**. São Bernardo

do Campo: UMESP, 1997, 160 p. Série: Cadernos de Pós-Graduação/ Ciências da Religião 9.

MAGALHÃES, Antonio. **Representações do bem e do mal em perspectiva teológico-literária**: Reflexões a partir de diálogo com Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa. In: V.V.A.A. Estudos da Religião. São Bernardo do Campo: UMESP, 2003. Ano XVII, no 24. 81-96 p.

MANZATTO, Antonio. **Teologia e Literatura**: Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994, 387 p.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 537 p.

MILES, Jack. **Deus: uma biografia**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 497 p.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Meias-Verdades no romance**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. Série: Universidade 10, 130 p.

RIVEIRA, Tânia. **Guimarães Rosa e a Psicanálise**: Ensaios Sobre imagem e escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, 103 p.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 624 p.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr. **Grande Sertão: Veredas**: Roteiro Leitura. São Paulo: Ática, 1992, 111 p.

Sobre o mistério cósmico: Deus e o Diabo lidos no *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa

Clademilson Fernandes Paulino da Silva

Sobre o mistério cósmico: Deus e o Diabo lidos no Grande Sertão: veredas de Guimarães Rosa

Clademilson Fernandes Paulino da Silva

SILVA, Clademilson Fernandes Paulino da*

Resumo: O presente artigo, construído a partir do diálogo entre teologia e literatura, procura apresentar as imagens de Deus e do diabo encontradas no *Grande Sertão: Veredas*, romance de João Guimarães Rosa. É objetivo do mesmo, tomando como pontos de partida o dualismo maniqueísta cristão-católico e a dualidade-complementaridade taoísta, mostrar que o romance, reflexão religiosa de Riobaldo-Guimarães Rosa, caracteriza o diabo, uma das personagens mais significativas do romance, como um ser inexistente, mas profundamente atuante, e Deus, uma personagem aparentemente secundária, como um ser existente, contudo, passivamente inoperante. Dessa forma, o artigo, levando em conta seus próprios limites, delimita os espaços, papéis e atuações dessas duas significativas personagens do romance.

Palavras-chave: Deus, diabo, teologia, literatura, Guimarães Rosa

Abstract: Built on a dialogue between theology and literature, the article seeks to present the images of God and the devil in João Guimarães Rosa's *Grande Sertão: Veredas*. Analytically, the paper juxtaposes the Christian emphasis on a Manichean dualism to a Taoist emphasis on a complementary duality. This juxtaposition seeks to demonstrate that the novel – a joint religious meditation by the narrator, Riobaldo, and Rosa himself – typifies the devil as a nonexistent, but highly active, being; and God a radically existent, but inoperative one. Always acknowledging the limits of this approach, the article thereby delineates the fields, roles and performance of these two significant characters.

Key-words: God, devil, theology, literature, Guimarães Rosa

* É Bacharel em Teologia pela Faculdade Teologia Batista de Campinas – FTBC, Mestre e Doutorando em Ciências da Religião pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, com apoio da CAPES. E-mail para contato: clademilson@uol.com.br.

> "Deus está debaixo da mesa; o diabo está atrás do armário; Deus está atrás da porta; o diabo está no meio da sala; o que há de errado com meu coração? o que há de errado? Deus está lendo jornal; o diabo está dançando; o diabo está fazendo o jantar; Deus está escrevendo uma carta; o que há de errado com meu coração? O que há de errado? Deus está sonhando; o diabo está fazendo discurso; Deus está lavando os pratos; o diabo está tocando piano; Deus é o teto da casa; o diabo é a porta dos fundos; o diabo é o chão da cozinha; Deus é o vão da entrada; o que há de errado com meu coração? O que há de errado?"

1. Água de todo o rio

Introduzo esse presente texto com essa música do *Titãs*, de autor desconhecido, ou melhor, não encontrado[156], para tentar mostrar a relação existente entre Deus e o Diabo no *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. É certo que a música não é de Rosa e nem expressa, literariamente, a grandeza do autor; contudo, o tema "Deus e o Diabo", lido a partir da música, aproxima-se de forma interessante da confusão existente entre a pessoa de Deus e a pessoa do diabo no *Grande Sertão: Veredas*, texto rosiano. No romance, assim como na música, o divino e o diabólico encontram-se numa constante confusão de lugares e ações, o que leva o autor a não compreender em quais dimensões se expressam, na sua mente e no seu coração, ou um ou o outro, já que ambos fazem parte da mesma realidade e, de forma confusa, habitam os mesmos lugares e os mesmos espaços da vivência humana, lugares de luta, onde "viver é um negócio muito perigoso".

Durante as aproximadas seiscentas páginas do livro, o narrador, Riobaldo ex-jagunço, conta-nos, a partir do narrar de sua história de vida, o seu drama existencial, a sua dor humana. Esse seu contar, que é feito de forma extraordinária num único e ininterrupto fôlego, é um narrar que procura, no próprio contar, resgatar as memórias mais significativas de sua existência e de sua dor; é também, como contar, uma procura por algo que seja mais do que apenas lembrar, é uma procura

---

156 O CD UM: 84/94 dá apenas a indicação de Paulo Miklos, Sérgio Britto e Nando Reis. Em outros lugares pesquisados a indicação é a de autor desconhecido ou indisponível, por essa razão preferi colocar a explicação: "desconhecido, ou melhor, não encontrado".

por significados e respostas de questões primordiais da vida (Cf. MORAIS, 2001. p. 155). O Riobaldo narrador, de forma semelhante ao escritor[157], procura, nos ambientes de fé, na religião ou nas religiões que fazem parte da sua realidade sertaneja, por elementos de organização e de significação da vida e da existência. É o próprio Riobaldo que diz: "bebo água de todo o rio" (ROSA, 2001. p. 32), referindo-se ao universo religioso do qual ele, personagem-narrador, e também ele, Guimarães Rosa – o escritor[158], fazem parte. A religião, para ambos – que também podem ser o mesmo – não é lugar de enfraquecimento do humano; a religião não *afraca*[159], ela, como mecanismo de defesa contra a loucura da vida, age de forma contrária, cria sentido, fortalece, ***desendoidece***: "O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara loucura" (ROSA, 2001. p. 32, negrito nosso).

É esse imaginário de vida e de fé que fazem com que todo o *Grande Sertão: Veredas* seja uma reflexão para além da literatura, uma obra que quer, como objetivo central, tentar "rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada "realidade", que

157 "Até hoje, não chego, a respeito de tais itens, as idéias nítidas, definidas. E quanto mais leio e vivo e medito, mais perplexo a vida, a leitura e a meditação me põem. Tudo é mistério. A vida é só mistério. Tudo é e não é. Ou: às vezes é, às vezes não é. (Todos os meus livros só dizem isso). Tudo é muito impuro, misturado confuso. [...] Deixo de pensar em tudo o que é de César. Fujo das formulações, das definições, das conceituações mais ou menos rígidas e esqueléticas, das conclusões gerais. Rezo, escrevo, amo, cumpro, suporto, vivo, mas só me interessando pela eternidade. Só acredito na solução religiosa para o homem; para o indivíduo [...]" (ROSA, 1983. pp. 344-345).

158 "[...] apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estricto e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do "G.S: V.", pertença a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. [...] Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são "anti-intelectuais" – defendem o altíssimo primado de intuição, de revelação, de inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tão, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Berson, com Berdieff – com Cristo, principalmente" (ROSA e BIZZARRI, 2003. p.90. Carta de 25 de novembro de 1963).

159 "[...] não ache que a religião afraca" (ROSA, 2001. p. 39).

é a gente mesmo, o mundo, a vida" (BUSSOLOTTI, 2001. p. 38)[160]. Sua preocupação como escritor e como personagem-narrador é clara, é algo existencial e metafísico:

> "Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideria que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa conseqüência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel..." [...]
> "E procurar encontrar aquele caminho certo, eu quis, forcejei; só que fui demais, ou que cacei errado. Miséria em minha mão. Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha? O senhor reza comigo. A qualquer oração. Olhe: tudo o que não é oração, é maluqueira... Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador..." (ROSA, 2001. p. 500-501, negrito nosso).

160 "Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada "realidade", que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro" (BUSSOLOTTI, 2003. p. 238. Carta de João Guimarães Rosa de 09 de fevereiro de 1965).

O romance, pela narrativa de Riobaldo, segue então um caminho de muitas reflexões sobre sua própria vida. Vida de um sertanejo, ex-jagunço, que pode muito bem ser a reflexão sobre a vida no comum de pessoas reais e de suas relações com a angústia e com o sofrimento; como também de suas perguntas existenciais e suas relações de fé, que são objeto de interesse do presente artigo, que, limitado pelo tema "Deus e o Diabo", procura analisar tal imaginário apresentado no romance.

2. Um dualismo bem definido

Em um primeiro momento, não pensado de forma cronológica – já que o texto possui uma forma diferente de trabalhar o tempo, é um tempo a partir da memória, fragmentado –, o romance carrega uma divisão bem dualista, definida e bem separada entre Deus e o diabo, entre o bem e o mal. As imagens que se processam de um e do outro, em alguns momentos do romance, têm ligações bem claras entre a pessoa e aquilo que se espera da pessoa: o bem ligado a Deus e o mal ligado ao diabo; além de uma clara distinção e divisão entre ambos. Deus e o diabo, em alguns momentos do texto, são entendidos como contrários entre si: "Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja" (ROSA, 2001. p. 33). Contudo, é importante salientar que aqui o imaginário é kardecista, já que a contrariedade entre um e o outro está na forma de castigo usada para a punição do humano *reencarnado*; porém, não deixa de haver no texto uma divisão bem *dualista* entre Deus e o diabo, mesmo que a questão maniqueísta[161] não esteja muito bem definida. Isto ocorre porque não se sabe, ou não fica claro, de quem vem o bem e de quem vem o mal, ou ainda, o que é o bem e o que é o mal. No entanto, o elemento de dualidade está presente e mostra a oposição[162]:

> "E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza" (ROSA, 2001. p. 39, negrito nosso).

161 Uso essa expressão por não encontrar outra melhor.

162 "[..] Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele..." (Rosa, 2001. p.58).

3. O bem e o mal: explicações insuficientes

Já num segundo momento, de forma mais clara e abundante do que no primeiro, encontramos uma crise no simplismo explicativo do dualismo e do maniqueísmo. Para Riobaldo, um sertanejo, explicar o mundo a partir de dois conceitos básicos e opostos é insuficiente como explicação para os conflitos da vida vividos na realidade do sertão. Esta realidade que nos proíbe de entender tudo de forma rápida e simples, o bem e o mal, o bom e o ruim, o belo e o feio, tudo muito bem separado e nos seus devidos lugares:

> "Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! [...] Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só poucas veredas, veredazinhas" (ROSA, 2001. p.116).

Mesmo a explicação do compadre Quelemém, grande amigo de Riobaldo, de que a dor, o sofrimento e o próprio diabo (ou espíritos desencarnados) são instrumentos para a lapidação da alma humana, uma forma de transformar o que é ruim em bom a partir de um castigo dado por um pecado anteriormente cometido, numa vida passada, não serve como resposta. Duas histórias contadas por Riobaldo, casos acontecidos na sua vizinhança, servem de contestação para tal explicação: A primeira é a de um senhor chamado Aleixo, homem que segundo o narrador era das

> "maiores ruindades calmas que já se viu. [...] Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. [...] vem pão, vem mão, vem são, vem cão. [...] um ano passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram [...] – eles restavam cegos. O Aleixo [movido pelo sofrimento dos meninos] agora vive da banda de Deus" (ROSA, 2001. p. 29).

A segunda história é a de Pedro Píndo, "homem de bem por tudo

em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem". Todavia, mesmo sendo bons, possuíam um filho de nome Valtêi que era a imagem da ruindade, "uma vez (conta Riobaldo) encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela". O seu desejo era sempre meio *escuro*: "eu gosto é de matar..." numa ocasião disse a Riobaldo. Mas, diferente da história anterior, onde o mal passou a ser bem quando o lado inocente do bem foi castigado – o que já aparenta ser uma incoerência da vida –, nessa outra história, a do Pedro Píndo, de sua esposa e de filho, o Valtêi, foi o bem que passou a ser mal quando o mal foi castigado, já que o pai e mãe, gente tida como "sempre sidos bons, de bem", passaram a ser maus, extremamente violentos com o filho. Além disso, sabendo que idéia é de que o menino pagava por um crime cometido no passado – imaginário kardecista, há ainda o fato de que quando o mal dele e de outra suposta vida era nele castigado[163], no meio do castigo, no processo das constantes surras, passou a assemelhar-se, no seu sofrimento, ao bem: "Ah, mas, acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho..." (ROSA, 2001. pp. 29-30). As histórias revelam a insuficiência das explicações diante da realidade vivida que se apresenta, mesmo sendo essas explicações dadas por seu mentor espírita, o compadre Quelemém, por quem ele nutre profundo respeito.

Outro elemento não resolvido pelo texto, não resolvido na mente de Riobaldo, já levantada anteriormente, é a questão do bem e do mal, questão de definição e de origem[164]. Na narrativa não é o bem que

163 "Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. [...] O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom." (Rosa, 2001. pp.29-30).

164 "Mal haja-me! Sofro pena de contar não... Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal." (Rosa, 2001. p.27).

vence o mal, e não é o mal que vence o bem, os dois coexistem em lugares comuns, ora em união, ora em conflito; ora com a origem *certa*, ora com a origem *errada* ou, para ser mais exato: confusa. O que é o bem e o que é o mal? Qual é a origem de ambos? Onde está o lugar onde eles se separam? Essa confusão, não muito maniqueísta, se evidencia de forma mais plena na relação de *amor mesmo amor* de Riobaldo por Diadorim: "Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que tive de compensar, numa mão e noutra, amor com amor (Otacília e Diadorim). [...] se aquele amor (Otacília) veio de Deus, como veio, então – o outro (Diadorim)?", "[...] o amor assim pode vir do demo? Poderá?!" (ROSA, 2001. p.155-156). O seu amor por Diadorim era "de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade" (p. 305), mas era amor de origem desconhecida, já que um bem, o amor, não poderia vir do mal, o diabo; mas esse amor não era *bem*-amor, era mal, era um amor de um homem por outro homem: "de que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha culpa? Eu tinha culpa?" (ROSA, 2001. p. 511); e por ser *mal*-amor não poderia também vir do bem, não poderia vir de Deus. De onde então viria tal amor?

> "Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar. A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade. Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! [...] Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. [...] Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu

> rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto, O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois" (ROSA, 2001. pp.165-166).

Além dessa relação com o Dia... Diadorim, "o Dia + adora + im = Diá (diabo) + dor" (CAMPOS, s/d. p. 60), que carrega esses elementos de confusão entre o bem e o mal, entre aquilo que é bom e aquilo que é mau no próprio nome, existem também outras relações de ambigüidade que podem ser analisadas a partir do texto, o Hermogénes, por exemplo, homem de tão grandes *feiuras*[165] e ruindades, poderia, eventualmente, ter também um aspecto de bondade:

> "Ái-de-vai, meu pensamento constante querendo entender a natureza dele, virada diferente de todas, a inocência daquela maldade. A qual me aluava. O Hermógenes, numa casa, em certo lugar, com sua mulher, ele fazia festas em suas crianças pequenas, dava conselho, dava ensino. Daí, saía. Feito lobisomem? Adiante de quem, atrás de quem, atrás de que? A cruz o senhor faça, meu senhor!" (ROSA, 2001. pp.250-251).

Nessa mesma relação de dualismo e ambigüidade está também *um* bem, lado entendido sempre como o vitorioso, que não obtém a vitória sobre o mal nos combates narrados no romance, pelo contrário, é vencido pelo mal. Deus, na realidade do sertão, não consegue vencer o diabo nessa luta maniqueísta. Quando chega o momento da vingança do bem sobre o mal, da justiça sobre a injustiça, o bem acaba não podendo mais do que o mal, Deus não pode mais do que o diabo:

> "Saímos, sobre, fomos. Mas descemos no canudo

---

165 "Como era o Hermogénes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande." "[...] o Hermogénes era fel dormindo, flagelo com frieza." [...] "Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava. Então olhava o pé dele – um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeio de rio, pé-pubo. Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais, com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente." [...] O Hermogénes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. Aí, arre, foi de verdade que eu acreditei que o inferno é mesmo possível. Só o possível o que em homem se vê, o que por homem se passa. Longe é, o Sem-olho. E aquele inferno estava próximo de mim, vinha por sobre mim. Em escuro, vi, sonhei coisas muito duras. Nas larguezas do sono da gente." (Rosa, 2001. pp.186; 187 e 197).

> das desgraças, ei, saiba o senhor. Desarma do tempo, hora da paga e perdas, e o mais, que a gente tinha de purgar, segundo se diz. Tudo o melhor fizemos, e tudo no fim desandava. Deus não devia de ajudar a quem vai por santas vinganças?! Devia. Nós não estávamos forte em frente, com coragem esporeada? Estávamos. Mas, então? Ah, então: mas tem o Outro – o figura, o morcegão, o tunes, o cramulhão, o dêbo, o carôcho, do pé-de-pato, o malencarado, aquele – o-que-não-existe! Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra. E da existência desse me defendo, em pedras pontudas ajoelhados, beijando a barra do manto de minha Nossa Senhora Abadia! Ah, só me vale; mas vale por um mar sem fim... Sertão. [...] Contra o demo se podia? Quem a quem? Milagres tristes desses também se dão. Como eles conseguiram fugir das unhas da gente, se escaparam – o Ricardão e o Hermógenes – os Judas" (ROSA, 2001. pp.317-318, negrito nosso).

É então que Riobaldo, por ver que Deus não podia mais do que o demo, fez seu pacto, para que talvez assim, sendo *pactário* como era o inimigo Hermógenes, pudesse alcançar a vitória e a vingança, dando a entender que só o mal é que pode vencer o mal.

4. Deus e o diabo: inoperância e inexistência

No terceiro e último momento, já nas reflexões de Riobaldo como velho ex-jagunço, depois da vingança concluída, da morte de Ricardão e Hermógenes, e da triste revelação de que Diadorim era mulher, nosso narrador conclui, ou melhor, conclui, mas sem deixar de fazer questionamentos, de que o diabo não existe. Na realidade o texto tem início com essa declaração do narrador, que é também a mesma declaração que está na última frase do livro, o que imagino seja também uma forma de costurar o texto em uma única reflexão: "O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia" (ROSA, 2001. p. 624). Reflexão que nos leva a entender que no sertão, na luta entre o bem e o mal, não há derrotas e vitórias, há sim, e tão somente, perdas e ganhos de uma vida vivida sem Deus (bem) e sem o diabo (mal), uma total liberdade. É possível entender que Riobaldo, mais amadurecido, chega à conclusão de aquilo que mais existe, na realidade da vida, é o

que não existe; e que aquilo que menos existe ou não existe, na vida vivida, é o que mais existe: "Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí ele toma conta de tudo" (ROSA, 2001. p. 76, negrito nosso). Aquilo que não existe, o diabo, por ser diabo, precisa ser negado, mesmo que haja a impossibilidade de sua negação, pois ele, mesmo não existindo existe naquilo que o figura como diabo, o diabólico, o que é, sem sombra de dúvidas, o que mais existe na vivência humana:

> "O diabo não existe? [...] O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? [...] Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. [...] Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. [...] Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: "menino – trem do diabo"? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, no meio do redemunho...*" (ROSA, 2001. pp.26-27, negrito nosso).

Por outro lado, Deus não pode deixar de existir, pois é Ele, mesmo não agindo e não havendo, que cria sentido para a vida:

> "Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra. É o aberto perigo de grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os *acasos*. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois, no fim dá certo. Mas, se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dôr" (ROSA, 2001. p. 76, negrito nosso).

Para Riobaldo, Deus não pode deixar de existir, pois é o único que pode criar ordem na existência humana e, de certa forma, também o único que pode gerar esperança no coração sofrido do sertanejo, mesmo e apesar de ser um Deus que só age por intermédio das

pessoas[166]. Deus na realidade do sertão, na realidade sertaneja, é uma figura inconstante em suas ações[167] – às vezes totalmente inoperante –, e ainda, de só ser visível aos homens por meio daquele que lhe é o contrário:

> "[...] quem-sabe, a gente criatura ainda é tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver aproximo de Deus é em figura do ***Outro***?" (ROSA, 2001. p. 56, negrito nosso).

Mesmo desejando que as coisas fossem bem definidas, fáceis de serem observadas e identificadas, e bem separadas, como enxergava seu amigo dos tempos de jagunço, o Jõe, em quem, no sentir de sua natureza, "não reinava misturas nenhuma nesse mundo – as coisas eram bem divididas, separadas" (ROSA, 2001. p.237). Mesmo assim, desejoso disso, Riobaldo não conseguiu chegar a outra conclusão que não fosse a de que não existe diabo[168] e de que Deus, mesmo existindo, entregou-nos às angústias da vida e a solidão:

> "Deus está em tudo – conforme a crença? Mas tudo está vivendo demais, se remexendo. Deus está mesmo vislumbrando era se tudo se esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda

166 "Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatinho? [...] Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?" (ROSA, 2001, p. 359).

167 "Deus, para qualquer um jagunço, sendo inconstante patrão, que às vezes regia ajuda, mas outras horas, sem espécie nenhuma, desandava de lá – proteção se acabou, e – pronto: marretava! Que rezavam" (ROSA, 2001. p.250).

168 "[...] o Cujo, o Oculto, o Tal, o Que-Diga, o Não-sei-que-diga, o Que-Não-Fala, o Que-Não-Ri, o que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos, o Tristonho, o Muito-Sério, o Sempre-Sério, o Austero, o Severo-Mor, o Galhardo, o romãozinho – um diabo menino, o Rapaz, o Homem, o Indivíduo, Dião, Dianho, Diogo, o Pai-da-Mentira, o Pai-do-Mal, o Maligno, o Coisa-Ruim, o Tendeiro, o Mafarro, o Manfarro, o Canho, o Côxo, o Capeta, o Capiroto, o Das-Trevas, o Tisnado, o Pé-Prêto, o Pé-de-Pato, o Bode-Prêto, o Cão, o Morcegão, o Gramulhão, o Xú, o Temba, o Duba-Dubá, o Azarape, o Dê, o Dado, o Danado, o Danador, o Arrenegado, o Diá, o Diacho, o Diabo, o Rei-Diabo, o Demo, o Demônio, o Drão, o Demonião, Barzabú, Lúcifer, Satanás, Satanazim, Satanão, Sujo [...], S... Sertão, o Dos-Fins, o Sôlto-Eu, o Outro, o Ele, o O..." [...] "Ele não existe, [...]". [...] "não tem diabo nenhum, não existe, não pode" (XISTO, S/D. p.29 e ROSA, 2001. p.438 e p.31).

> hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômpito. Eu penso é assim na paridade. O demônio na rua... Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor" (ROSA, 2001. p.328).

5. Esperança e desespero

Desse modo, no Sertão SerTAO de Rosa, nada se explica – mas tudo se diz – sobre essa existência inoperante e sobre essa inexistência em ação e acontecimento, de um que existe mesmo quando não há e do outro que não precisa existir para haver. Não há conclusões, não é para haver, há apenas reflexões de uma narrativa mítica, com tons de sacralidade teológica, que procura por respostas para aquilo que não se responde, a existência humana e seu sofrimento, a vida do *homem humano, travessia*.

Deus e o diabo lidos no *Grande Sertão: Veredas* são assim, personagens, atores principais, mas, ao mesmo tempo, secundários, importantes, no entanto, apenas como reflexão daquilo que diz respeito à única realidade existente, a travessia do homem humano. É assim que Riobaldo lê a vida. É assim que Guimarães Rosa escreve a vida: "a vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado" (ROSA, 2001. p. 237).

Referências

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (org). **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 447p.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de "dês" do Grande Sertão. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e XISTO, Pedro. Guimarães Rosa em três dimensões. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, s/d. pp.41-70. (Coleção Ensaio).

MARTINS, Nilce Sant'anna. O léxico de Guimarães Rosa. São Paulo: Edusp, 2001, 536p.

MORAIS, Márcia Marques de. A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, 176p.

MORAIS, Márcia Marques de. Riobaldo e suas más devassas no contar. In: DUARTE, Lélia Parreira e ALVEZ, Maria Theresa (organizadoras). Outras margens: estudos na obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, pp.151-172.

ROSA, João Guimarães e BIZZARRI, Edoardo. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor Italiano Edoardo Bizzarri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 207p.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 624p.

ROSA, Vilma Guimarães. Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 457p.

SILVA, Clademilson Fernandes Paulino da. Liberdade e sofrimento: o "Grande Sertão: Veredas" de João Guimarães Rosa em diálogo com a teologia de Juan Luis Segundo. São Bernardo do Campo: UMESP, 2005,

133p. (Dissertação de Mestrado).

UTEZA, Francis. João Guimarães Rosa: metafísica no Grande Sertão. (tradução: José Carlos Garbuglio). São Paulo: EDUSP, 1994, 459p.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e XISTO, Pedro. Guimarães Rosa em três dimensões. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, s/d. pp.07-39. (Coleção Ensaio).

Deus, Filho e Espírito Humano na Milonga Del Moro Judío

Tony Roberson de Mello Rodrigues

Deus, Filho e Espírito Humano na Milonga Del Moro Judío

Tony Roberson de Mello Rodrigues

Rodrigues, Tony Roberson de Mello*

Resumo: Artista uruguaio com discografia reconhecida internacionalmente, o compositor Jorge Drexler trabalha vários temas nas músicas de *ECO²*, CD lançado em 2004. Uma delas é a *Milonga Del Moro Judío*, a qual selecionamos para analisar como a temática da existência de Deus é trabalhada nesta música. Buscaremos demonstrar como o tipo de música utilizado (milonga), o "eu lírico" presente e as ocorrências da palavra "Deus" na letra relacionam-se e tornam possível uma teopoética construída basicamente por valores humanos.

Palavras-chave: Milonga, Teopoética, Jorge Drexler.

Abstract: A Uruguayan artist with an internationally recognized discography, composer Jorge Drexler works several themes in the music of *ECO²*, a CD released in 2004. One of them is the *Milonga Del Moro Judío*, which we selected in order to examine how the theme of God's existence is worked in this music. We will demonstrate how the musical genre used ("milonga"), the present "lyric I" and the occurrences of the word "God" in the music's lyrics interrelate and make possible a theopoetic built upon human values.

Keywords: Milonga, Theopoetic, Jorge Drexler.

---

* Graduando em Letras – Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Linhas de pesquisa: pesquisador voluntário no Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura (NUTEL), coord. pela profª. Dra. Salma Ferraz; pesquisador CNPq no Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística (NUPILL), coord. pelo prof. Alckmar Luiz dos Santos, ambos na UFSC; revisor, redator técnico e poeta. E-mail: tudosimples@gmail.com

1. Cristianismo e Milonga

As parábolas e ensinamentos atribuídos a Jesus Cristo na *Bíblia* de origem judaico-cristã[169] demonstram facilmente a tradição oral com que esse Jesus ensinava e o caráter popular de suas pregações, através do uso pedagógico das parábolas[170]. Essa mesma tradição oral e de caráter popular podemos observar musicalmente nas festividades dos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) no sul do Brasil e nos repentistas da região nordeste.

Na região sul, beirando as fronteiras geográficas com a Argentina, o Paraguai e o Uruguai, vê-se muitas vezes a convivência de diversas culturas regionais. Na música, tomemos os exemplos do Chamamé, da Vaneira, do Tango e da Milonga. Mas o que seria a Milonga?

Conforme Maria de Los Ángeles Jiménez García em *Minidicionário de espanhol* (2000, p. 272), a milonga pode ser entendida como "canto y danza popular de Argentina y Uruguay". Para Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, no dicionário *Miniaurélio Século XXI* (2000, p. 463), a milonga é "certa música platina, dolente, cantada ao som do violão". Segundo o *Diccionario de la Musica* (1981), a milonga é vista como um

> "canto **popular** muy corriente em las repúblicas sudamericanas, que se canta con acompañamento de **guitarra**. [...] Su especto musical es el de una canción somnolenta, de **movimiento lento**, proveniente de la forma rítmica de su acompañamiento." (1981, p. 321).

Na canção "Milonga Del Moro Judío", do compositor uruguaio Jorge Drexler[171], a tradição oral é retomada pelo estilo milonga com a presença de um cantador (o eu lírico do poema, *el milonguero*) e de seu violão.

---

169 Para o presente estudo utilizamos a Bíblia Sagrada traduzida para o português por João Ferreira de Almeida (1989).

170 Sobre o caráter pedagógico das parábolas, sugerimos a leitura da entrevista "Por uma pedagogia da palavra", concedida pelo rabino Henry Isaac Sobel à revista PROLEITURA em junho de 1997. O artigo encontra-se referenciado ao final do presente artigo.

171 Para mais informações sobre a discografia e premiações atribuídas ao compositor, sugerimos o acesso ao site http://www.jorgedrexler.com/

Observamos[172] que o movimento originariamente lento cede espaço a um movimento envolvente, mais rápido. Não adentraremos a área de estudos comparados de literatura e música para analisar como essa diferenciação é construída, porém defendemos que a escolha do ritmo milonga foi de fundamental importância na caracterização do eu lírico do poema, ou seja, de alguém que necessita repassar, através da tradição oral, uma mensagem às pessoas. Seria Jesus?

2. O eu lírico da milonga

A composição de Drexler trabalha a figura de um milonguero acompanhado de um violão que busca através da cultura popular cantada repassar determinadas mensagens, utilizando para isso um vocabulário comum, porém de extrema beleza poética.

Lembramos que não estamos tratando de um poema, mas de uma letra de música, e não saberíamos distinguir se a presente composição trata-se, nas palavras de Ezra Pound em *O ABC da Literatura* (2007, p. 11), de uma melopéia, fanopéia, logopéia ou de ambos os casos, mas podemos emprestrar dos estudos de poesia o termo "eu lírico" para compreender esse personagem a partir de como ele foi construído poeticamente.

Na letra analisada, percebemos que o compositor constrói muitos versos que remetem a um contexto religioso e de caráter pedagógico, para com o qual o eu lírico (Jesus Cristo) parece identificar-se.

Já nos dois primeiros versos da primeira estrofe faz-se um trocadilho com o muro das lamentações, em Jerusalém: "Por cada muro um lamento / Em Jerusalém la dorada". Em seguida aborda-se os mandamentos e o eu lírico direciona sua mensagem às pessoas através do pronome "tu" nos versos "Yo soy polvo de tu viento / Y aunque sangro de tu herida". A partir de "aunque" apresenta-se um julgamento de valores cuja síntese se revela nos dois últimos versos dessa primeira estrofe: "No hay una piedra en el mundo / Que valga lo que una vida".

Na seqüência desse primeiro julgamento de valores apresenta-se o estribilho, em que a caracterização do eu lírico é retomada: "*Yo soy um moro judio / Que vive con los cristianos, / No sé que dios es el mío*

172 Artigo apresentado em 11 de outubro de 2007 no congresso internacional ***Terceras Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teologia***, promovido pelas faculdades de Filosofía e Letras e de Teologia da Pontifícia Universidade Católica Argentina, em Buenos Aires.

/ Ni cuales son mis hermanos."

Apesar de estabelecer mais informações sobre quem seja esse milonguero que canta a música, ainda aqui não está claro que o eu lírico que canta seja esse Jesus. Na segunda estrofe, o eu lírico retoma sua abordagem pedagógica para posicionar-se contra a guerra e, nos dois últimos versos dessa estrofe, retoma-se a síntese de valores com os quais esse eu lírico se identifica: "Vale más qualquier quimera / Que um trozo de tela triste."

A terceira estrofe da milonga apresenta-se como o momento de epifania, de revelação: a voz do cantor sobressai aos instrumentos, fica em primeiro plano, como se ele se aproximasse mais de seu público para apresentar algo de mais importante ainda em sua mensagem. Essa abordagem se desenvolve do primeiro ao quinto verso dessa estrofe, pois, no início do sexto verso, junto à palavra seguirá são retomados em primeiro plano novamente os instrumentos musicais, paralelamente à voz do cantor. Seria Jesus?

Com os dois primeiros versos da última estrofe, podemos enfim interpretar o eu lírico da canção como Jesus Cristo, quando afirma que "Y a nadie le dí permisso / Para matar em mi nombre". Um Cristo com ensinamentos a pregar às multidões através da oralidade musical, espiritualizado e acima de tudo humano, que aconselha, que se mostra triste com a guerra, que nos relembra a importância de sonhar, um Jesus que concorda e discorda dos homens na medida em que nos revela os valores que movem seu coração.

O estribilho da música nos relembra, inclusive, um Jesus comum, sem respostas metafóricas ou grandes certezas a anunciar à humanidade, elevado moral e espiritualmente, porém sem a necessidade de uma concepção divinista. Com relação à idéia de Deus, seria esse Jesus um Jesus ateu, politeísta ou apenas indeciso?

3. O Deus Humano

A palavra "dios" aparece apenas duas vezes na milonga de Drexler. No estribilho, demonstra que o eu lírico (Jesus) não está certo sobre qual deus seja o seu: "No sé que dios es el mio". Na última estrofe da milonga, a palavra "dios" aparece para representar um ser cuja existência ainda não é totalmente certa para esse Jesus e que, caso exista, é um Deus que deseja mais fraternidade entre os homens, um deus que existe na medida em que deseja a mesma fraternidade que esse Jesus

deseja, sem guerras nem mortes: *"Un hombre no es más que un hombre / Y si hay dios así lo quiso."*

Drexler constrói assim um Jesus humano que acredita na possibilidade da existência de um Deus também humano. Estaria, assim, Deus mais próximo dos homens que estariam mais próximos desse Jesus a pregar seus valores. Deus, Filho e Espírito Humano mais próximos de uma comunhão para além do *numinoso.*

4. Considerações finais

Não poderíamos deixar de abordar, ainda que brevemente e mesmo como sugestão para pesquisas futuras, um detalhe que muito nos chamou à atenção durante as várias vezes em que ouvimos a música cuja letra é aqui analisada. Trata-te das palavras "nombre" e "hombre", a forma como essas palavras estão inseridas em um trecho específico da música e as possibilidades de interpretação que podemos fazer a partir do momento em que ouvimos esse trecho da música na última estrofe: *"Y a nadie le dí permiso / Para matar en mi nombre, / Un hombre no es más que un hombre / Y si hay dios así lo quiso."*

Na língua espanhola, as palavras "hombre" e "nombre" são muito parecidas na escrita e na pronúncia. Quando pronunciadas separadamente, pode-se perceber mais claramente a diferença entre o "h" e o "n" com que estas palavras iniciam, porém no verso da milonga em que está inserida a palavra "hombre" a diferença de pronúncia torna-se mais sutil sonoramente, de forma que o trecho *"Un **hombre** no es más que um **hombre**"* pode ser ouvido também como "Un **nombre** no es más que un **nombre**", ou ainda, como preferimos sugerir, "Un hombre no es más que un **nombre**", pois assim o verso sugere não apenas a igualdade que o Jesus lírico propõe entre os homens, mas relembra a efemeridade da vida à qual todos nós estamos sujeitos e que o compositor (Drexler) sabiamente pincela nas estrofes de sua milonga, a qual nos parece, após tantas vezes escutada, um hino de amor e honra à brevidade com que a vida de cada ser humano nasce, brota e desabrocha em flor.

Referências

______. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1989.

______. **Diccionario de la Musica**. 4ª edición. Editorial Iberia S.A. Espanha: Barcelona, septiembre 1981.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Miniaurélio Século XXI**: O minidicionário da língua portuguesa. 4ª **ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro**: Nova Fronteira, 2000.

GARCÍA, Maria de Los Ángeles Jiménez. **Minidicionário de espanhol**: três em um: espanhol-espanhol, espanhol-português, português-espanhol. São Paulo: Scipione, 2000.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 16ª Edição, 2007.

UNESP. Por uma pedagogia da parábola. In: **PROLEITURA**, ano 4, nº 14. São Paulo: UNESP, junho de 1997.

O Jesus Marginal de Chico Buarque e Renato Russo

Fabrício Dantas

O Jesus Marginal de Chico Buarque e Renato Russo

Fabrício Dantas

DANTAS, Fabrício*

Resumo: Considerando os estudos convergindo literatura e teologia, linguagens tais que resgataram a "condição humana, em sua espessura material e densidade simbólica" (Barcellos, 2001), visamos confluir a Teologia da libertação, que articulou o lugar da fé e da existência ao lugar da realidade social (Boff, 1984), com a construção simbólica de Cristo como sujeito marginalizado nas canções *Faroeste Caboclo* (1979) de Renato Russo, da banda Legião Urbana, e *Minha história*, adaptação de Chico Buarque da canção italiana *Gesùbambino* (1971), de L. Dalla e Pallottino. Selecionamos os textos por apresentarem forte empreendimento teológico ao ressemantizarem a imagem de Jesus Cristo salvador como anti-herói, vilão e vítima da e na própria história. Basearemos nossa análise em princípios relacionados ao perfil de Cristo, previstos pela teologia da libertação, bem como nos deteremos à confluência entre o papel da arte e da teologia na chamada era da pós-modernidade.

Palavras-chave: Renato Russo, Chico Buarque, Teologia e literatura, Teologia da libertação, Visão de Jesus

Abstract: Considering studies that converge Literature and Theology with languages that rescued the "human condition in its material thickness and symbolic density" (Barcellos, 2001), the articles seeks to converge the Theology of Liberation – which articulated the place of faith and existence with the place of social reality (Boff, 1984) – to two well-known works of Brazilian popular music. More specifically, it seeks to explore the symbolic construction of Christ as a marginalized subject in the 1979 *Faroeste Caboclo* (composed by Renato Russo, lead of the band Legião Urbana) and the 1971 *Minha História* (an adaptation by Chico Buarque of the Italian song *Gesùbambino*, by L. Dalla and Pallottino). The two texts were selected due to the fact that both evidence a strong theological investment even as they recast the salvific Jesus

* Licenciado em Letras Vernáculo pela Universidade Federal de Campina Grande, (UFCG) e Mestrando em Literatura e Interculturalidade (MLI) na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) com a orientação do Prof. Dr. Eli Brandão da Silva. Atua na Linha de Pesquisa 'Espiritualidade, religião e pensamento teológico na Literatura' e é membro do grupo de pesquisa 'Litterasofia. Hermenêutica literária em diálogo com a filosofia e a teologia'. E-mail: fabricio19@hotmail.com

Christ as an anti-hero, a villain and a victim of and in history. We base our analysis on principles related to the profile of Christ as described by the Theology of Liberation, and address the confluent roles of art and theology in the so-called postmodern age.

Keywords: Renato Russo, Chico Buarque, Theology and literature, Theology of Liberation, Vision of Jesus

1. A utopia da utopia: (re)visando a este conceito no contexto latino-americano

Declara o artigo primeiro da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, de 1948: "Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos e, dotados como estão de razão e consciência, devem comportar-se fraternalmente entre si". Parece razoavelmente estranha esta assertiva, quando olhamos para um passado não muito distante de nosso país e da América Latina, em que predominavam as guerras e as ditaduras. E estranho também é perceber que após 60 anos em que a Assembléia Geral da ONU (Organização das Nações Unidas) proclamou aquela Declaração, ainda existam tantas pessoas que se sentem presas, violentadas, guerreando ou sobrevivendo em condições indignas. Após a 2ª Guerra Mundial, o que será que mudou de lá para cá? O que se garantiu, de fato, após as guerras? E antes delas para hoje em dia, será que predominaram os saldos positivos das mudanças geradas desde então?

O fato é que para onde olharmos vemos injustiças, condições degradantes de vida, corrupção, desigualdades sociais. O contexto da América Latina é um bom exemplo disso. Desde o que se entende como a formação do continente americano, percebe-se uma tendência à submissão e exploração ou prevalência e hegemonia do poderio dos ricos oprimindo os pobres.

Os países que compõem a América Latina sempre presenciaram em sua história, experiências desalentadoras como as ditaduras e administrações desastrosas que geraram, dentre outros problemas, fracassos na área social e na aplicação dos recursos. No que diz respeito à construção de uma identidade para a América Latina, percebe-se, desde sua gênese, a busca de uma utopia freqüente. Se na época da colonização o Novo Mundo foi visto como a redenção para a humanidade, um éden, um paraíso mítico onde poderia haver um novo começo para aquelas sociedades européias em crise financeira e sanitária, no período que correspondeu à busca das independências das nações latino-americanas até a atualidade, as utopias vêm ou vinham sendo constituídas, reformuladas, renovadas. Na verdade, como nos atesta Jung Mo Sung no livro *Sujeitos e sociedades complexas: para repensar os horizontes utópicos*, "sonhar e ter esperanças são necessidades vitais quase tanto quanto comer e beber, pois somos seres biológicos e simbólicos e precisamos encontrar um sentido e uma razão para vivermos". (Sung,

2002, p.9)

Mas, de fato, o que significa "Utopia"? Segundo Brito & Freire (1987:84), no texto *Utopia e paixão: a política do cotidiano*, aquele termo foi proposto no século XVI, quando o inglês Thomas Morus publicou em latim um livro sobre uma vida melhor levada pelos habitantes de uma ilha situada em algum lugar, a ilha de **Utopia**, isto é, o não-lugar ou lugar nenhum. Segundo os mesmos autores, isso se deveu ao fato de que na Inglaterra de Morus não existia liberdade de expressão e nem de pensamento, daí a fabricação de uma palavra para situar um lugar onde a vida seria melhor. Neste raciocínio, a utopia se insere numa busca que visa refazer um mundo novo, no campo do sonho, da ficção, da imaginação que poderá um dia tornar-se *topos*.

A conclusão a que se chega, portanto, é a de que toda construção de sociedade passa pela utopia, que acaba por ser combustível capaz de gerar uma possível revolução social. Enfim, como nos diz Rossi (1999) em sua tese de doutorado intitulada *Horizontes utópicos e projetos históricos – a centralidade religiosa do messianismo no ordenamento do mundo moderno*, "a utopia é uma necessidade epistemológica para todos aqueles que desejam intervir na sociedade. Sem a utopia, o conhecimento social da realidade fica restrito ao existente, impedindo o traçar de estratégias para a transformação da realidade". (op.cit, p.120)

No momento atual, apesar do fim das ditaduras e de ter-se chegado a uma realidade mais democrática, faz-se oportuno revisitar o sentido da utopia, principalmente porque observamos um predomínio, um egocentrismo ou crise ética na sociedade, além de forte ilusão e desesperança espalhando-se de maneira sistemática.

Destarte, subsiste na América Latina uma imperiosa contradição: de um lado, constatamos intensa modernidade, enriquecimento rápido de poucos indivíduos detentores dos modos de produção, muitas vezes se corrompendo e utilizando meios ilícitos para manter-se no poder; do outro, visualizamos grandes parcelas da sociedade sofrendo com as mazelas geradas pela corrupção e descaso de políticos, muitas vezes em países que dispõem de recursos naturais exuberantes, o que, em princípio, poderia garantir uma real eqüidade entre os cidadãos.

Tal modelo, denominado neoliberalismo, baseado no consumismo e no demasiado lucro, vem tendo como maior conseqüência a exclusão social e, por extensão, vem reforçando o *ethos* fundamentado no individualismo. Ou seja, as pessoas cada vez mais, ou por necessi-

dades econômicas de subsistência, ou pelo aumento da violência, da marginalização; ou ainda pelo cotidiano urbano bastante acelerado, vêm sentindo dificuldade de serem inseridas no mercado ou favorecidas pelas benesses das promessas do capitalismo. Daí decorre a fragilização de utopias, a exemplo do socialismo utópico, uma vez que já não se acredita que seja possível alguma mudança sócio-histórica concreta. (Rossi, op.cit., p.118),

Não obstante, no que diz respeito à reconfiguração dos anseios coletivos, duas expressões culturais vêm desempenhado notáveis expressões teológicas e sensibilidades utópicas, ao mesmo tempo. Tratamos da Teologia da Libertação e dos movimentos lítero-musicais, que tentaremos observar de que modo podem ser confluídos no contexto latino-americano contemporâneo.

2. A Teologia da Libertação e seu alcance utópico

A Teologia da Libertação (TL) surgiu como uma visão diferenciada do Cristianismo que, sobretudo a partir da década de 1960 agiu, age ou deixou marcas que garantiram novos horizontes para o oprimido latino-americano. Desta forma, a TL nasceu

> da indignação ética frente a situações em que os seres humanos são reduzidos à condição subumana. Indignação ética, forte suficiente para levar as pessoas a assumirem riscos e dores de outros/as, que era percebida como uma experiência espiritual, **a de encontrar a pessoa de Jesus Cristo no rosto das pessoas esmagadas e oprimidas**. (Sung, 2002, p. 44, negrito nosso)

Neste sentido, entende-se que todo pensamento ou projeto utópico é uma manifestação política, uma proposta idealista de organização social mais justa, precisamente o que seria o maior respaldo da Teologia da Libertação que, como sabemos, baseou-se na figura história de Jesus Cristo para se concretizar. (Brito & Freire, 1987, p.85). Outrossim, a chamada **Teologia da libertação**, na acepção de Jon Sobrino (1996), em seu livro *A história de Jesus de Nazaré*, é eminentemente contextual, uma vez que não se limita a realidades concretas e/ou plenamente misteriosas, mas busca sempre o fim da opressão e dignidade para os pobres. Contudo, para ter se aplicado os princípios teológicos libertários teve-se que distinguir o Cristo como Salvador-libertador, no

sentido da fé naquele que *Salvou o mundo*, do Cristo Crucificado, fruto de sua história de forma emblemática capaz de ter gerado uma tradição teológica baseada no princípio máximo da ressurreição. (Sobrino, 1996)

Neste raciocínio, considerando principalmente o Cristo *Libertador*, o cristianismo mais contemporaneamente acabou tendo que se "aperfeiçoar" devido a razões históricas no contexto latino-americano. Ou seja, necessitou-se um Cristo aliado da libertação. E a Utopia cristã maior seria, segundo Sobrino, a libertação integral do indivíduo de modo a *concretizar* o reino de Deus, ou seja, os seres humanos viverem em paz, de forma digna como realmente humanos.

Em tal acepção de Cristo, o fundamental é optar-se pelos pobres, em sua misericórdia e justiça, e na sua confrontação com os poderosos, bem como na perseguição e morte por causa disso, além de sua ressurreição reivindicadora. Enfim, um Jesus presente, ao mesmo tempo, como elemento de fé, personagem histórico, ao configurar-se como lugar de atuação do ser humano, de inserção política e religiosa, além de funcionar como símbolo sócio-cultural.

Esta visão tão plural de Jesus Cristo é cada vez mais observada pelos estudiosos da teologia contemporânea e por críticos culturais de influência teológica que vêm observando como se vem transfigurando a imagem de Jesus em obras literárias, teatrais, musicais, artísticas, enfim. Como exemplo, podemos contemplar o que nos diz o imortal Segundo Sérgio Corrêa da Costa em seu „Discurso de Posse" na Academia Brasileira de Letras em 2006, como registra o site oficial daquele órgão, isto é, http://www.academia.org.br.

Para ele, na medida em que os preconceitos religiosos se foram atenuando, os escritores do século XX começaram a dar tratamento literário à figura de Jesus, com crescente desembaraço. Os Evangelhos começaram a ser encarados como parte de um patrimônio cultural, e não somente artigos de fé. No transcorrer do raciocínio em que trata da abordagem de Jesus na arte, o mesmo escritor ainda cita algumas categorias envolvendo o drama de Jesus construídas por Theodore Ziolkowski, professor de literatura comparada em Princeton, no texto *Fictional transfigurations of Jesus* (1978). Seriam cinco as categorias: (1) as "transfigurações"; (2) as biografias ficionalizadas. (3) Jesus redivivus; (4) a Imitatio Christi e (5) os "pseudônimos" de Cristo. O tema das "transfigurações" identificaria aquele herói moderno cuja vida foi meramente "prefigurada" por Jesus. Nas "biografias ficcionalizadas", a

peça capital é o próprio Jesus histórico. Dentre tais categorias enfatiza Costa sobretudo as duas últimas: a "Imitatio Christi" vista como aquela que abrange as obras em que o herói se propõe a viver tal como Jesus, se nascido em nosso meio; ou seja, seria um herói moderno que age segundo sua própria concepção de Cristo; enquanto que na quinta e última categoria – a dos "pseudônimos de Cristo" – subsistiria qualquer ficção desde que o herói tenha semelhança perceptível com Jesus.

Sem querermos discutir as várias possibilidades de apreciação e estilização da figura de Jesus na arte, sobretudo literária, com este adendo queríamos apenas ratificar a pertinência do se observar a figuração de Jesus na arte até mesmo dedicando discussões acerca da evolução dos paradigmas também teológicos como o caso da Teologia da Libertação que, sem dúvida, foi e é uma das visões mais inovadoras do papel de Jesus e de sua missão no momento atual.

Voltando à discussão mais precisa sobre a Teologia da Libertação lembramos o que o importante teórico Echegaray (1991) disse em seu capítulo **O projeto de Jesus** do livro *A prática de Jesus*. Neste texto, revela-nos aquele autor aspectos interessantes acerca da classe social de Jesus, elementos tais que identificam Jesus como convergente com as classes pobres (ou empobrecidos injustamente) a serem transformados pela Teologia da Libertação, algo bem extenso e heterogêneo, abrangendo desde os excluídos do poder, de riqueza e privilégios, até os analfabetos considerados ignorados em matéria religiosa.

Neste sentido, então, nada mais natural do que a Teologia da Libertação incluir os muitos rostos da opressão, como as crianças, os jovens, os camponeses, operários, subempregados e desempregados, marginalizados e os anciãos, além dos pobres sócio-econômicos, dos oprimidos física e espiritualmente – o submetido, o discriminado – e dos oprimidos em virtude da raça (o negro), da etnia (o índio), ou do sexo (a mulher).

Basicamente, seguindo este raciocínio, a Teologia da Libertação estaria nada mais fazendo senão redescobrir aquilo que era a vocação perene de toda uma leitura bíblica eficaz, que visa coadunar-se com a contemporaneidade dos fatos. Uns dos livros da *Bíblia* que se destacam nesse sentido são os chamados Evangelhos sinópticos, como os de Mateus e Lucas. Tais escritos, ao centrarem-se na pessoa divina de Jesus, sua mensagem do Reino, crítica libertadora, sua morte e ressurreição, tornam-se veículos ilustradores da "marginalização" a que se deixou submeter Jesus, por ter sido revolucionário, ao ter anunciado

as boas aventuranças (Mt 5: *Felizes pobres de coração; Felizes os perseguidos por causa da justiça*), ter-se aproximado dos pecadores (Mt 9 - *Jesus chama Mateus*), ter rompido com as leis judaicas da época (Mt 12 - As espigas arrancadas), e ter dado relevado classes ou faixas sociais antes desconsideradas como as crianças (Mt 19 – Jesus e as crianças) e os pobres, quando trata da obrigação de renúncia à riqueza material (Lc 12, 14 e 18).

Enfim, a libertação está especialmente ligada à busca de justiça social, ao desafio contra as várias formas de opressão presente nos evangelhos, bem como o renascimento de Jesus, através dos movimentos de protesto e de contestação social. O fator religioso, no caso da Teologia da Libertação, é utilizado neste raciocínio, como elemento de projeção para uma nova realidade, em que haja mais participação, mais justiça e democracia, de modo a conscientizar interessados proféticos, libertários e comprometidos com mudanças sociais necessárias. Tudo isto "para superar a herança de exclusão histórica que estigmatiza a vida do povo." (Echegaray, 1991, p.194)

3. O Pobre negro e o Negro pobre em questão: alcances e/ou preferências da Teologia da Libertação

Juntamente com o elemento "pobre" ou empobrecido injustamente, como vimos, imprimiram-se novas nuances como elementos étnicos e sexuais para o arcabouço da Libertação. O caso do negro é um forte exemplo disso. A chamada "Teologia do Negro" já admitiu grande expansão e aqui trataremos de modo breve por tangenciar a perspectiva de nosso trabalho.

No livro *O Deus dos oprimidos*, James Cone entende que a forma como se vê Jesus Cristo hoje se transformou sensivelmente. Já não procede entender Jesus Cristo como uma simples verdade da história cristã. Ou seja, não conviria mais que os cristãos contemporâneos repetissem a história daquilo que Jesus fez e disse na Palestina, como se isso tivesse uma auto-interpretação para nós, hoje. Há que, sem dúvida, "olhar para a nossa situação atual, revelando o significado do passado para o presente, a fim de que nós nos tornemos novas criaturas para o futuro". (Cone, 1985, p.120)

Seguindo este raciocínio é que o citado autor afirma a **negritude** de Jesus Cristo, entendendo-a tanto literal como simbólica. Literal porque verdadeiramente se solidarizou com os negros oprimidos, to-

mando o sofrimento destes como o seu sofrimento e revelando que ele é encontrado na história da luta dos homens, na história de sua cor e no ritmo de seus corpos. E simbolicamente significa dizer que o povo negro é o pobre de Deus a quem Cristo veio libertar. Em outras palavras, dizer que Cristo é negro significa que Deus, em sua sabedoria e misericórdia infinitas, não apenas leva a cor seriamente, mas a toma sobre si e revela sua vontade de fazer de todos os seres humanos novas criaturas nascidas no espírito da negritude divina e redimidas através do sangue do Cristo Negro. Enfim,

> Cristo é negro não por causa de alguma necessidade cultural ou psicológica do povo negro, mas por causa e somente porque Cristo realmente entra em nosso mundo, onde os pobres, os desprezados e os negros estão revelando que está com eles, sofrendo a humilhação e a dor deles e transformando os escravos oprimidos em servos libertados. (Cone, 1985, p.150)

Ainda acerca do quesito pobreza, vale lembrar o que Leonardo Boff (1986) explica em *Do lugar do pobre.* Neste livro, entende Boff que a preferência pelo pobre diz respeito à luta pela injustiça social. Na verdade, quando se fala em *pobres*, na expansão "opção preferencial pelos pobres", deve-se entender pobreza no sentido que Puebla lhe confere, isto é, uma concepção mais genérica. (Boff, 1986).

Isto porque a realidade da pobreza é considerada como "o mais devastador e humilhante flagelo"; "não uma etapa causal, mas o *produto* de determinadas situações e estruturas econômicas, sociais e políticas". Afinal, pobre possui um sentido histórico concreto e não apenas metafórico e espiritual, mas um sentido real. Daí o porquê de "a opção da Igreja pelos pobres significar uma opção pelos injustamente feitos pobres, portanto empobrecidos". (Boff, op.cit, p.54)

Portanto, seja enfocado o pobre, seja enfocando o negro, elementos tangenciados e enfocados nos textos aqui a serem trabalhados, o que se busca não é "prestigiar" alguma etnia ou classe *per si*, mas fazer as justas adequações e recuperar o que em geral sofreu mais ao longo da história latino-americana.

4. Jesus marginal como elemento teológico da libertação: aproximações entre Chico Buarque e Renato Russo

A *Teologia da Libertação* foi capaz de gerar similitudes, conscientes ou não, com a arte lítero-musical brasileira a partir do momento que trouxe à baila reflexões sobre o papel de Jesus na contemporaneidade, trazendo-o a uma realidade mais concreta. É o que tentaremos verificar a partir de dois compositores e intérpretes até hoje bem populares que, cada um a seu estilo, conseguiram de forma poética e emblemática coadunar sua obra com a visão do perfil do pobre enfatizado pela busca da libertação. Tratamos dos autores Chico Buarque, com a canção *Minha história,* de 1970, releitura da canção *Gesùbambino* dos italianos Lúcio Dalla e Paola Palotino, e Renato Russo, líder da extinta *Legião Urbana*, com a já bastante conhecida música *Faroeste Caboclo.*

Ambos artistas conseguiram traduzir em letras profundas, algumas aspirações, dúvidas, angústias, e sonhos e/ou utopias de gerações de jovens brasileiros no contexto da ditadura e do pós-ditadura.

4.1. A libertação em Minha História

Francisco Buarque de Holanda, conhecido como Chico Buarque é músico, cantor, compositor, teatrólogo e escritor brasileiro que, há mais de quarenta anos, vêm cativando o público com as suas produções musicais e literárias. Produziu bastante desde a época dos Festivais de Música Popular Brasileira, patrocinados pela TV Record, momento em que o Regime Militar no Brasil imperava no Brasil, sobretudo até o fim da década de 80. Boa parte de sua obra apresenta um engajamento devido aos males gerados pela ditadura no Brasil. Tanto é que, em 1969, chegou a ser exilado na Itália, época em que teve algumas de suas canções como *Apesar de você* (alusão negativa ao presidente Emílio Garrastazu Médici) e *Cálice* "barradas" pela censura brasileira. E na Itália foi onde justamente Chico tornou-se amigo do cantor Lucio Dalla, a partir de quem fez a bela canção *Minha História*, objeto de estudo nosso.

Assim como a *Teologia da Libertação*, parte do contexto que se vive para poder atuar, também podemos ver o contexto da canção *Minha História*, de Chico Buarque. A versão italiana, *Gesùbambino*,

conquistou o terceiro lugar no Festival de San Remo, no ano de 1971, e neste mesmo ano foi transmitida para a televisão brasileira. Ou seja, era uma música que já estava em circulação e poderia ser ouvida nas rádios em sua versão original.

Contudo, assim como muitos teólogos da libertação sofreram opressão, restrições e foram martirizados, tal canção, na versão de língua portuguesa, também foi "martirizada" ao sofrer censura de cunho religioso e dos bons costumes, pelo regime ditatorial. Após a tentativa de lançamento público, o censor julgou que a obra era uma paródia grotesca com o uso indevido do nome Jesus Cristo.

O site *www.censuramusical.com* que se propõe a analisar os efeitos da censura na produção musical durante o regime militar, disponibiliza vários documentos que mostram como era feita a análise das canções então censuradas. E é onde justamente podemos nos deparar com o texto da censura frente à canção em pauta. O advogado de Chico Buarque naquela ocasião pediu a Chico Buarque que o mesmo explicasse a poesia da canção e o poeta escreveu o seguinte:

> O texto conta a história da mulher que se apaixona, como tantas outras, por um aventureiro que parte, como tantos outros, e do filho que nasce sem pai, como tantos outros. O poema - é um poema - difere dos demais pela maneira singela como a autora aborda o problema da mãe solteira. Nada de abortos, de fugas, nada de entregar o filho a um orfanato ou deixá-lo à porta de uma Igreja. A mãe, desesperada, alucinada, "com o olhar cada dia mais longe", simplesmente dá ao filho o nome de Jesus. Um pouco por alucinação, mas também por ignorância. Um pouco por devoção, "por ironia ou por amor". E um pouco, entende-se, para se comparar à Virgem Maria e se isentar de qualquer pecado. Finalmente temos o filho feito homem, igual a todos os homens, pequeno como todos os mortais, fraco demais para carregar às costas o nome de Jesus Cristo. E é só isso o poema.

Segundo o referido site, "apesar da análise precisa e do esforço das argumentações do advogado, a censura proibiu a música. E o censor fez a própria análise para decidir." Cita-se, assim, alguns trechos do parecer do censor, revelando uma espécie de martirização da arte poética uma que vez está carregado de preconceito, autoritarismo e

limitação da compreensão da mensagem tanto cristã como poética da canção:

> Trata-se de uma obra lítero-musical, cujo contexto resume-se a um relato feito por um filho espúrio (nominado Jesus Cristo pela mãe prostituta) sobre o romance efêmero de sua genitora com um desconhecido, responsável por sua vinda ao mundo (...)
>
> Traduzida para o português, entretanto, a obra se nos apresenta como uma paródia grotesca, segundo meu juízo de valor, além de fazer uso indevido e em vão do nome de Cristo. (...)
> Finalmente, o conteúdo deveras intelectivo da composição pode, *mutatis mutandis*, ser interpretado de maneira dúbia pela maioria do povo cristão, inapta a assimilar o alcance da mensagem nos termos propostos pelo tradutor. (...)
> Na linha desse raciocínio, concluo pela não conveniência da liberação da obra para a finalidade requerida. <http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/blog/sobretudo/?id=674790> Acesso: maio de 2008

Agora observando o que nos diz o conteúdo da letra em si, vale observar o que nos aponta Maraschin (1974) no texto *Jesus Cristo na música popular brasileira*. Neste artigo, o citado autor aborda vários textos que têm como pano de fundo a imagem de Jesus Cristo sob várias perspectivas. Assim nos fala Maraschin em relação à música *Minha História*:

> O "menino Jesus", secularizado e plenamente humanizador dessa canção, representaria, numa simbolização sofisticada, o comprometimento de Deus com os pobres e com os oprimidos. Fica implícita, nessa imagem, certa necessidade de desmitizar o sagrado. A estória da gravidez de Maria por obra do Espírito Santo é trazida para a crueza de um amor de marinheiro pela mulher infeliz do porto. (Maraschin, op.cit., 108).

Além de sugerir a abordagem crítico-libertária da perspectiva da canção, Maraschin também verifica a relação entre o personagem da canção "Menino Jesus" – homem comum que bebe, briga, com amantes

e amigos – com o verdadeiro Jesus, como se fosse isso uma possível tentativa do poeta de dizer que o verdadeiro Jesus se reconhece tão plenamente humano como o eu-lírico do poema-canção. Ou seja, o Jesus real poderia ser aquele oprimido: aquele que sente fome, que está preso, que sofre desabrigado, e que é perseguido injustamente.

O fato é que tal canção discute elementos bem concernentes à perspectiva de atuação da Teologia da Libertação. Primeiramente, observamos a ingenuidade de uma jovem ante um homem aventureiro, mais experiente, de aspecto malandro e apreciador do mar que acabara por conseguir a entrega da jovem, solitária, pobre, que acaba por engravidar. E também, como tantos perfis oprimidos na sociedade, por ser mulher jovem e pobre, apresenta certa religiosidade ou apreço religioso que a faz cuidar e nomear seu filho como Jesus. No entanto, pela mesma ingenuidade e falta de cultura, a jovem mãe acabara por ninar o filho com cantigas de cabaré, o que denota uma releitura um tanto polêmica da imagem divinal de Jesus Cristo, sobretudo para a época em que foi lançada a música, isto é, no contexto da ditadura.

O fruto daquela conjunção entre o malandro e a jovem mulher, crescida também em meio boêmio não foi outro senão um oprimido a mais na sociedade: um sujeito marginal, "crucificado" como tanto "colegas de copo e cruz", nascido e crescido em meio boêmio e carecedor de formação edificante. Portanto, a correlação com a Teologia da Libertação advém da abordagem metafórico-crítica que reúne elementos da religiosidade cristã com aspectos sociais. Isto ocorre ao porque se reconhece a voz de um típico perfil desassistido que é o da mãe pobre solteira e um filho crescido sem pai, com poucos recursos e com tendências à marginalidade, tendo como círculo de amizades ladrões, beberrões e amantes, e grande prazer, a bebida alcoólica.

Observando o conteúdo da letra original em relação à versão brasileira, nota-se que houve mudanças bastante significativas em termos de adaptação, o que fortalece o já falado caráter crítico-libertário da versão brasileira. Uma primeira diferença diz respeito ao próprio título. A versão italiana *Gesùbambino*, que significa "Jesus Menino" teve que ser modificada no Brasil para *Minha história* também por influência da censura. Isto revela que, naquela época, o contexto italiano era bem mais favorável em termos de liberdade de expressão. Outro ponto forte reside no fato de que na adaptação Chico Buarque imprimiu um caráter mais crítico ao perfil do pai aventureiro. Enquanto na versão italiana o pai, que era um belo estrangeiro, fora assassinado, na versão

de Chico, o pai demonstrara ser uma espécie de *bon-vivant*, que usava tatuagem, tinha "dourado no dente" e simplesmente abandonara a mulher que conquistara. Outra característica de diferenciação também relevante diz respeito àquele aspecto polêmico de que falamos. Isto é, em *Minha História*, a mãe, mesmo que apresente religiosidade ao nomear e cuidar do filho, o nina com canções de cabaré, o que sugere seu caráter marginal também presente no filho "Jesus", um indivíduo, como tantos outros, "crucificado" juntamente com colegas de copo, ladrões e amantes. Já na versão original suscita-se um caráter apenas boêmio do menino Jesus, que toma vinho e joga cartas.

4.2. Utopia de salvação do Faroeste Caboclo

Renato Russo, morto aos 36 anos por complicações decorrentes da Aids, mesmo tendo desaparecido da nossa ambiência física, permanece como chama de inconformismo e de rebeldia diante das melancolias e dos vazios que caracterizam o final do século XX. O líder do Legião Urbana constitui e constituirá uma sólida referência no quadro artístico-literário dos anos 80 e 90, por ter apresentado uma obra crítica, objetiva, polêmica e poética, ao mesmo tempo. Além disso, revelou uma utopia que recusava tanto os preconceitos e hipocrisias, como as desigualdades e as exclusões, e que previa um mundo mais justo entre as pessoas.

O surgimento de Renato Russo no cenário musical brasileiro deu-se em meados dos anos 80, época na qual se situou a maior parte de sua produção musical. Também conseguiu potencializar em seu discurso muitos dos questionamentos de tantos jovens, motivados por inquietações existenciais, a ponto de terem ganhado dimensões bastante amplas.

Um dos aspectos mais comuns em sua obra é a propositura de mudança a ser realizada a partir da reestruturação do pensamento individual de tal modo que se possa, em progressão geométrica, evoluir e se efetivar a utopia de dias melhores. É o caso da canção *Faroeste Caboclo*, lançada oficialmente em 1987.

Tal canção em seu título mescla dois termos culturais bastante interessantes. De um lado temos o *faroeste*, nome dado ao gênero fílmico estadunidense que trata da aventura de conquista e busca (*western*) do oeste norte-americano. Do outro lado verificamos a presença do elemento étnico brasileiro, o *caboclo* definindo a mestiçagem de

branco com índio e sugerindo a opressão de uma raça, surgida em nosso país, principalmente como fruto da opressão européia, no período da colonização.

O percurso traçado aqui é a história de um sujeito marginalizado que se vê obrigado a emigrar de sua região de origem por questão de sobrevivência e que vai sofrer com o determinismo social que o torna oprimido e marginalizado onde quer que estivesse no país, seja em virtude da "cor", da "classe" e/ou devido à origem. Neste sentido é que notamos a metáfora do *anti-herói* brasileiro mediante o símbolo de Jesus Cristo de Nazaré. Isto ocorre quando João do Santo Cristo vai ser ao mesmo tempo "vítima" da história e sofrer sua própria *via-crúcis*, por ser negro, pobre e nascido no campo, bem como ser um grande homem. Isto porque teve um ideário nobre que foi o de querer *pedir ao presidente que ajudasse seu povo sofredor*.

Renato Russo, a partir da canção *Faroeste Caboclo* revela o que Boff (2000) na obra *A voz do arco-íris* chamou de "opção política pelo negro", já que se aproxima da realidade do negro oprimido, como faz a Teologia da Libertação que defende o direito de suas lutas, através de uma crítica à forma como se lida com esse e outros oprimidos da sociedade contemporânea.

Partindo agora mais especificamente do percurso da letra, vemos um ponto importante na personalidade de João que foi a busca incessante de viver "o ódio que Jesus lhe deu". Tal ódio aqui vai ser sinônimo de força para restituir o que a sociedade e seus sistemas lhe haviam tirado, a exemplo do pai, morto por um policial, também uma vida digna e, sobretudo, o respeito à sua classe e cor. O desencontro do sujeito na canção –*"Ali não era o seu lugar*" – não era à toa, portanto.

Interessante notar como sua busca de realização é sintomática dos sujeitos oprimidos. Oriundo que é do interior da Bahia, João do Santo Cristo busca a cidade de Salvador, alusão interessante à própria figura de Jesus Cristo. Mas a verdade é que será João quem vai acabar salvando o boiadeiro que estava na rodoviária e, a partir de quem, João acaba indo para a região onde as decisões determinantes para os humildes são tomadas, ou seja, em Brasília. Nesta cidade será onde João acabará vivendo a maior complicação de sua existência; será lá onde criará seu plano santo e será simbolicamente crucificado: uma verdadeira *Nova Jerusalém*.

O que diferencia João do Santo Cristo aqui da figura de Jesus é o fato de ele ter sido marginalizado socialmente como acontece normal-

mente na nossa sociedade, isto é, não por vontade, mas pela força da opressão política. No contexto da canção, João é influenciado a começar a roubar, mas acaba tornando-se vítima, pois é preso, violentado e estuprado, na prisão, o que só reforça seu caráter de sujeito oprimido.

Além disso, é possível encontrar vários momentos de empatia do sujeito narrador com João, uma vez que são destacados seus elementos humanos sensíveis como: o arrependimento dos pecados motivados pelo amor que começa a sentir por Maria Lúcia (Maria iluminada), a vontade de ter um filho e a volta ao trabalho humilde. Acerca desta personagem, vale dizer o que sugerem Angélica Castilho e Erica Schlude em um livro que aborda criticamente as letras de Renato Russo, chamado "Depois do fim". Para elas, Maria Lúcia pode significar, ao mesmo tempo, a

> mãe de Cristo, representada como figura acolhedora, enquanto Lúcia é a luz, também remetendo a Lúcifer. Maria Lúcia funde as duas naturezas: uma luz que desgraça e, ao mesmo tempo, salva. Dessa forma, a figura amada sintetiza o amor que salva e o amor que mata. (Castilho & Schlude, 2002, p.94)

Sendo assim, João deve parte do seu percurso heróico e digno à presença feminina, fato também semelhante no Jesus Cristo que revelou bastante apreço pelas mulheres. Contudo, embora o surgimento de Maria Lúcia fizesse João querer voltar a ser o melhor de si – volta a ser carpinteiro assim como fora Jesus e seu pai – acaba também tendo aquele caráter negativo que indicam Castilho & Schlude: gera o sentimento negativo de vingança no momento em que ela o trai. Em seu percurso, assim como Jesus, João também ainda sofre a tentação demoníaca aqui representada pelo homem rico, que lhe oferece dinheiro para que João realizasse um atentado fatal responsável pela morte de crianças sujeitos, como sabemos, também fortemente protegidos pelo Jesus histórico.

Outro elemento interessante nesta canção é o destino. Assim como Jesus, João se dá conta de qual é seu futuro, pois acabará tendo de "sofrer as conseqüências como um cão". Aludamos a outro aspecto representativo de seu sofrimento. Tratamos do conflito gerado pela traição da amada de João e o duelo que terá com Jeremias, aqui visto como ente representativo do mal. Embora fosse do "bem", João do Santo Cristo acaba morrendo e o conflito é resolvido da seguinte for-

ma: João acaba matando também seu assassino, Jeremias, por meio da interseção de Maria Lúcia, a quem acaba perdoando no final.

O fim de João é enfatizado pela indiferença e "sensacionalização" por parte da mídia e da burguesia. Normalmente é assim que terminam os oprimidos no contexto brasileiro. Trata-se de uma das várias *via-crúcis* contemporâneas por que passam tantos oprimidos no Brasil que muitas vezes não têm a quem recorrer e que acabam tornando-se motivo de aplausos pelo seu sofrimento espetacularizado, como constatamos na frase do narrador: "- Se a via-crúcis virou circo, estou aqui."

Por fim, a santidade de João é atestada pelo narrador em virtude da morte de João, ao mesmo tempo herói e santo, como também foi Jesus, sobretudo também porque ambos queriam – mas apenas Jesus conseguiu – "Salvar", "Libertar" o povo que tanto sofre e que muitas vezes dependem tão-somente das ações de políticos para poder sobreviver dignamente.

Contrapondo-se as figuras de Jesus Cristo e João do Santo Cristo, podemos notar o seguinte. De um lado, temos Jesus, traído por dois de seus apóstolos, ou seja, Judas e Pedro, que agiu em prol do outro, curando leprosos, paralíticos e possessos, sacrificando mesmo sua vida pelos seres humanos e que acabou sendo marginalizado por não cumprir a lei judaica da época. Por outro lado, temos João do Santo Cristo, um sujeito marginalizado e oprimido pela sociedade por ser negro e por acabar tornando-se contrabandista de drogas. Um verdadeiro anti-herói que, embora fugindo da lei, era ético, queria o bem comum da sociedade e que, assim como Jesus, acabou sendo traído por uma pessoa estimada e, a quem perdoou no final. Seja Jesus ou João do Santo Cristo, ambos entregaram sua vida em busca de uma utopia, realizada apenas no contexto de Jesus que ressuscitou; porém João, que é "do" Santo Cristo, ou seja, da posse de Jesus que também o protege, contribuiu também para a reflexão e combate à opressão aos pobres, assim como reza a Teologia da Libertação.

5. Últimas palavras

Ambas as obras aqui analisadas, de autores de estilos tão diferentes e de certa forma não-contemporâneos, puderam ser correlacionados sintomaticamente a princípios da Teologia da Libertação.

Seja pela crítica e reconhecimento da figura do Menino Jesus como um ser humano oprimido e carente de auxílio, seja na visão do

indivíduo que tem objetivos nobres para auxiliar os oprimidos e que acaba sendo marginalizado por isso, ambas as canções apresentam riqueza literária e uma profundidade crítica e teológica, ao mesmo tempo, o que lhes garante sem dúvida a inserção e atualidade dos estudos teológico-literários na Academia e a confluência com a Teologia da Libertação. Essa corrente teológica, embora tenha surgido há muito tempo, parece estar sendo menos empregada pelos teólogos contemporâneos. Mais ela ainda alimenta a utopia de muitos líderes religiosos ou leigos que vêem no Jesus e em sua ressurreição um alento para os diversos flagelados e oprimidos na nossa sociedade, hoje em dia infelizmente mais numerosos e com características ainda mais complexas.

Referências

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Années, de Julien Green**. Bauru, EDUSC, 2001. (p.55-77)

BOFF, Leonardo. **Do lugar do pobre**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. **A voz do arco-íris**. Brasília: Letraviva, 2000.

BOFF, Clodovis & BOFF, Leonardo. **Como fazer Teologia da Libertação**. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRITO, Fausto & FREIRE, Roberto. **Utopia e paixão: a política do cotidiano**. 6.ed. Rio de Janeiro: Racco, 1987.

CASTILHO, Angélica & SCHLUDE, Erica. **Depois do fim – vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Hama, 2002.

CONE, James H. **O Deus dos oprimidos**. Tradução Josué Xavier. São Paulo: Paulinas, 1985.

ECHEGARAY, Hugo. O projeto de Jesus. In: **A prática de Jesus**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1991. p.111-159.

MARASCHIN, J. C. Jesus Cristo na música popular brasileira. In: BOFF, Leonardo et alli. **Quem é Jesus Cristo no Brasil?** São Paulo: Aste, 1974. (p.97-111).

ROSSI, Luiz Alexandre Solano. **Horizontes utópicos e projetos históricos – a centralidade religiosa do messianismo no ordenamento do mundo moderno**. São Bernardo do Campo: UMESP, 1999. (Tese de Doutorado)

SOBRINO, Jon. **A história de Jesus de Nazaré**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1996. (Col. Teologia e libertação.)

SUNG, Jung Mo. **Sujeitos e sociedades complexas: para repensar os horizontes utópicos**. Petrópolis: Vozes, 2002.

ZIOLKOWSKI, Theodore. **Fictional transfigurations of Jesus**. Princeton University Press, 1978, pp. 34-36.

Links consultados com acesso entre maio e julho de 2008:

Bella Itália - Letras de Músicas: http://www.italianoar.com

Censura de músicas na ditadura brasileira: www.censuramusical.com

Gazeta do Povo http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/blog/sobretudo/?id=674790

Academia Brasileira de Letras: http://www.academia.org.br

Em busca do Deus perdido em Machado de Assis

Douglas Rodrigues da Conceição

Em busca do Deus perdido em Machado de Assis

Douglas Rodrigues da Conceição

CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da*

Para o centenário da morte de Machado de Assis...!

1. Bentinho: o filho da Promessa

"Minha mãe era temente a Deus; sabes disto,
das suas práticas religiosas, e da fé pura que as animava."
Bentinho

A trajetória dos estudos sobre a literatura de Machado de Assis demonstra claramente um afastamento das questões que serão desenvolvidas aqui. Esquivando-nos da distensão que comumente se faz das críticas sociológica e biográfica (estudos cristalizados por muito tempo como horizonte de interpretação da obra machadiana), decidimos focar nosso olhar em torno da imagem antropológica construída pela estética machadiana e permanecer no caminho que iniciamos em *Fuga da promessa e nostalgia do divino* (2004). O que queremos dizer é que mesmo possuindo a maior fortuna crítica entre a constelação das obras de literatura brasileira, o legado machadiano, como bem observou Alfredo Bosi em *O enigma do olhar*, carecia de um trabalho que pudesse dar ênfase à questão religiosa e é exatamente sobre este aspecto que tentamos nos debruçar. Tomamos essa questão como nossa principal questão. Como então faríamos para que a questão religiosa, até então afastada da tradição interpretativa da literatura machadiana, fosse levada à superfície do texto? Pretendíamos nos apropriar do texto machadiano buscando o efeito que nossa interpretação poderia produzir quando confrontada com o que pertence ao próprio texto: o seu excesso de sentido e sua maneira particular de inscrição na realidade. Distanciando-nos, portanto, da fortuna crítica machadiana que fazia resplandecer sobre as obras do autor de *Dom Casmurro* uma espécie de sentido verdadeiro do texto ou o que seria próprio chamar de ontologia do texto machadiano, partimos da compreensão de que a denotação emergente dos textos literários advém de elementos do próprio texto, que por seu turno atuam como condicionantes do processo de

* Douglas Rodrigues da Conceição é doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e professor Adjunto do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Email: abismos@gmail.com

operação de novos sentidos.

Em *Fuga da promessa e nostalgia do divino* elegemos como foco de análises a antropologia machadiana, que foi ordenada pela relação ser humano *vs* Deus. Deparamo-nos naquele momento com uma questão particular relacionada à personagem Bento Santiago, do romance *Dom Casmurro*, que era a questão da *promessa*.

A existência da dimensão paratextual[173] do capítulo A *promessa* provocou um efeito potencializador da questão teológica no romance *Dom Casmurro*, que era por sua vez o foco inicial da nossa pesquisa naquela ocasião. Revelava-se, circunscritamente à promessa, uma imagem de Deus, uma imagem do ser humano capaz de abrir-se ao transcendente e uma crise existencial deste mesmo ser humano em razão da forma com que foi posto em relação com esse Deus. Observemos em que termos a promessa foi realizada:

Capítulo XI / A PROMESSA

> Tão depressa vi desaparecer o agregado no corredor, deixei o esconderijo, e corri à varanda do fundo. Não quis saber de lágrimas nem da causa que as fazia verter a minha mãe. *A causa eram provavelmente os seus projetos eclesiásticos*, e a ocasião destes é a que vou dizer, por ser já então história velha; datava de dezesseis anos.
> Os projetos vinham do tempo em que fui concebido. *Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja*. Talvez esperasse uma menina. Não disse nada a meu pai, nem antes, nem depois de me dar à luz, contava fazê-lo quando eu entrasse para a escola, mas enviuvou antes disso. Viúva, sentiu o terror de separar-se de mim; mas era tão devota, *tão temente a Deus, que buscou testemunhas da obrigação, confiando a promessa a parentes e familiares. Unicamente, para que nos separássemos o mais tarde possível, fez-me aprender em casa primeiras letras, latim e doutrina, por aquele Padre Cabral, velho amigo do tio Cosme, que ia lá jogar às noites.*
> Prazos largos são fáceis de subscrever; a imaginação os faz infinitos. Minha mãe esperou que os

---

173 Cf. Gérard GENETTE. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seiul, 1982.

> anos viessem vindo. Entretanto ia-me afeiçoando à idéia da Igreja; brincos de criança, livros devotos, imagens de santos, conversações de casa, tudo convergia para o altar quando íamos à missa, dizia-me sempre que era para aprender a ser padre, e que reparasse no padre, não tirasse os olhos do padre. Em casa, brincava de missa, – um tanto às escondidas, porque minha mãe dizia que missa não era cousa de brincadeira. Arranjávamos um altar, Capitu e eu. Ela servia de sacristão, e alterávamos o ritual, no sentido de dividirmos a hóstia entre nós, a hóstia era sempre um doce. No tempo em que brincávamos assim, era muito comum ouvir à minha vizinha: "Hoje há missa?" Eu já sabia o que isto queria dizer, respondia afirmativamente, e ia pedir hóstia por outro nome Voltava com ela, arranjávamos o altar, engrolávamos o latim e precipitávamos as cerimônias. Dominus, non sum dignus... Isto, que eu devia dizer três vezes, penso que só dizia uma, tal era a gulodice do padre e do sacristão. Não bebíamos vinho nem água; não tínhamos o primeiro, e a segunda viria tirar-nos o gosto do sacrifício.
> Ultimamente não me falavam já do *seminário*, a tal ponto que eu supunha ser negócio findo. Quinze anos, não havendo vocação, podiam antes o seminário do mundo que o de S. José. Minha mãe ficava muita vez a olhar para mim, como alma perdida, ou pegava-me na mão, a pretexto de nada, para apertá-la muito. (MACHADO DE ASSIS, 1985, pp. 819-820, itálico nosso) [174]

Procuramos entender a promessa como questão central do romance. Da promessa até a malograda vida de Bentinho ao lado de Capitu, o romance passou a ter como fator de significação, segundo nosso olhar, a forma como o Deus da promessa se revelava para dona Glória, mãe de Bentinho e autora da promessa, e a maneira com que Bentinho, o prometido, se relacionava com Deus e Este com ele. Como ele mesmo denuncia: "Minha mãe era temente a Deus; sabes disto, das suas práticas religiosas, e da fé pura que as animava." E ainda: "A promessa, feita com fervor, aceita com misericórdia, foi guardada por ela, com alegria, no mais íntimo do coração. Penso que lhe senti o sabor da felicidade no leite que me deu a mamar."(Op. cit., p. 889). Do ponto

174 Todos os itálicos no texto de Machado de Assis são de nossa autoria.

de vista teológico, não pretendíamos perceber a revelação de Deus às personagens religiosas como um processo condicionado pela própria antropologia emergente do romance, o que significa dizer que não desejávamos ver a forma com que o Deus da promessa se manifestava em razão da vontade do ser humano. Mesmo que em alguns momentos o Deus da promessa figurasse no romance com funções específicas na vida de Bentinho e de dona Glória, ao atender aos pedidos encaminhados aos céus, diríamos que Ele, antes de ser morto com o fim da promessa, transparecia no texto machadiano como mantenedor e organizador da vida das personagens e também como centro de referência e de sentido nos momento de crise existencial. Havia nas personagens machadianas certa esperança na efetivação da presença de Deus diante das questões trágicas de suas vidas. Observemos a atitude de dona Glória ao ver nascer morto o seu primeiro filho: "Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja." Percebamos a significação do ato de apegar-se a Deus. A experiência negativa de dona Glória reverte-se, sob a égide do mistério de Deus, numa forma manifesta de esperança e de consolação. As vidas das personagens machadianas envolvidas na promessa, inegavelmente, estão ligadas ao Deus cristão.

A consciência de ter sido prometido faz de Bentinho, o menino, um ser que reconhece em Deus o ponto de chegada de suas experiências religiosas. Buscava os céus com muita intensidade quando menino. Os aspectos relacionais homem *vs* Deus e Deus *vs* homem, em determinadas partes do romance *Dom Casmurro* representam, do ponto de vista teológico, a capacidade de Deus em revelar-se ao ser humano. Do ponto de vista antropológico, a relação homem *vs* Deus denuncia a dimensão do ser humano aberta às experiências com o que o ultrapassa. Trata-se, pois, do reconhecimento do aspecto finito do ser humano. Bentinho é uma personagem machadiana que notadamente carrega consigo a certeza de sua impotência diante das contradições de sua vida e por isso, em muitos momentos, pôde reconhecer os céus como elemento representativo de suas experiências religiosas. O capítulo XX de *Dom Casmurro* espelha emblematicamente a dimensão experiencial da vida de Bentinho:

> Capítulo XX / MIL PADRE-NOSSOS
> E
> MIL AVE-MARIAS
> Levantei os olhos ao céu, que começava a embrus-

car-se, mas não foi para vê-lo coberto ou descoberto. Era ao outro céu que eu erguia a minha alma; era ao meu refúgio, ao meu amigo. E então disse de mim para mim: "Prometo rezar mil padre-nossos e mil ave-marias, se José Dias arranjar que eu não vá para o seminário".
A soma era enorme. *A razão é que eu andava carregado de promessas não cumpridas. A última foi de duzentos padre-nossos e duzentas ave-marias, se não chovesse em certa tarde de passeio a Santa Teresa. Não choveu, mas eu não rezei as orações. Desde pequenino acostumara-me a pedir ao céu os seus favores, mediante orações que diria, se eles viessem*. Disse as primeiras, as outras foram adiadas, e à medida que se amontoavam iam sendo esquecidas. Assim cheguei aos números vinte, trinta, cinqüenta. Entrei nas centenas e agora no milhar. Era um modo de peitar a vontade divina pela quantia das orações; além disso, cada promessa nova era feita e jurada no sentido de pagar a dívida antiga. Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida! *O céu fazia-me o favor, eu adiava a paga*. Afinal perdi-me nas contas.
"Mil, mil", repeti comigo.

Realmente, a matéria do benefício era agora imensa, não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira. Mil, mil, mil. Era preciso uma soma que pagasse os atrasados todos. Deus podia muito bem, irritado com os esquecimentos, negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro... Homem grave, é possível que estas agitações de menino te enfadem, se é que não as achas ridículas. Sublimes não eram. Cogitei muito no modo de resgatar a dívida espiritual. Não achava outra espécie em que, mediante a intenção, tudo se cumprisse, fechando a escrituração da minha consciência moral sem *deficit*. Mandar dizer cem missas, ou subir de joelhos a ladeira da Glória para ouvir uma, ir à Terra Santa, tudo o que as velhas escravas me contavam de promessas célebres, tudo me acudia sem se fixar de vez no espírito. Era muito duro subir uma ladeira de joelhos; devia feri-los por força. A Terra Santa ficava muito longe. As missas eram numerosas, po-

> diam empenhar-me outra vez a alma... (1985, pp. 830-831)

Um fato marcante neste trecho de *Dom Casmurro* é a imagem de um céu possivelmente mudo em razão de uma inicial ausência do sentido de Deus na vida de Bentinho: "Era ao outro céu que eu erguia a minha alma; era ao meu refúgio, ao meu amigo." Raimundo Faoro, diante do mesmo trecho, sugere que a imagem do céu contida neste fragmento representa a dissolução do amparo dos símplices, servindo para mascarar a consciência, desviar os remorsos e barganhar, de má fé, favores e esperanças.[175] Afirmamos em *Fuga da promessa e nostalgia do divino* que as situações de natureza existencial da vida de Bentinho, até mesmo as minoritárias, eram resolvidas por meio dos pedidos aos céus e sempre tributárias da promessa feita por sua mãe.[176] Queríamos com isto apontar que se pôde perceber, descritivamente, em *Dom Casmurro*, uma imagem de Deus semelhante a de um Deus controlador e mantenedor da vida. O mundo que chamamos a pouco de mundo sem Deus é exatamente o mundo que se abre diante da vida de Bentinho quando este o imaginou livre da promessa realizada por sua mãe. A imagem do Deus da promessa passou a sofrer um processo de fenecimento. Ela foi se apagando no momento em que Bentinho percebeu que os novos imperativos de sua vida eram a liberdade, a autonomia e o amor por Capitu; tais imperativos substituíam o lugar do Seminário São José, ou seja, substituíam a promessa.

Seguindo por este caminho, pudemos perceber que a precariedade que se abria diante da vida de Bentinho revelava também a presença de um ser humano individualizado dentro do romance *Dom Casmurro*. Para Faoro, esta constatação deve ser interpretada como a dissolução da imagem do homem religioso e do cristão católico por terem perdido de alguma forma as raízes que os alimentavam e, que em algum momento, lhes insuflaram o sentimento da divindade. A imagem desta antropologia machadiana pode ser vista como a do ser humano que desejou ver sua vida fora dos domínios da Igreja, autônoma e que se bastava em si mesma.[177] Poderíamos pensar numa perda do sentido de Deus. Em diversos momentos essa imagem da antropologia machadiana emerge de sua estética como no seguinte trecho do romance *Helena* (1876). O fragmento é relacionado à personagem Dr. Camargo:

175 Cf. Raimundo FAORO, *A pirâmide e o trapézio*, p. 400.

176 Cf. Douglas CONCEIÇÃO, *Fuga da promessa*..., p. 93.

177 Cf. Raimundo FAORO, *A pirâmide e o trapézio*, p. 392.

"Quanto aos sentimentos religiosos, a aferi-los pelas ações, ninguém os possuía mais puros. Era pontual no cumprimento dos deveres de bom católico. Mas só pontual; interiormente, era incrédulo." (1985, p. 275)

O ocaso do sentido de Deus para as personagens da estética machadiana parece-nos ser um dos elementos que compõem circularmente a sua poética. A insistência de determinados temas em figurar no legado machadiano pode ser entendida, sem maior esforço, como o que nomearemos de *circularidade temática da escrita*. Como sugere Faoro, o fenecimento de Deus pode ser visto através da muda constelação de estrelas em que se tornou o céu que era antes povoado pelo Deus de Abraão.[178] Contudo, devemos ressalvar mais uma vez que, antes da crise do sentido de Deus figurar na estética machadiana, é possível observar a significação que Ele constituía para a vida das personagens. Em *Helena*, romance de 1876, percebe-se a notável presença do padre Melchior. À guisa de digressão, vale ressaltar que as obras machadianas estão povoadas por padres, protonotários, cônegos, etc. O padre Melchior, um dos testamenteiros do Conselheiro Vale, com um discurso moralizador, o que nos remete às amarras instrumentalizadoras da vida que a fé institucionalizada sempre trouxe consigo, profere um interessante e duro discurso a Estácio:

> Capítulo XXIII
>
> — És forte? perguntou o padre.
> — Sou.
> — *Crês em Deus*?
> Estácio estremeceu e olhou para o ancião, sem responder. Melchior insistiu:
> — *Crês*?
> — Essa pergunta...
> — É menos ociosa do que parece. Não basta supor que se crê; nem basta crer à ligeira, como na existência de uma região obscura da Ásia, onde nunca se pretende pôr os pés. *O Deus de que falo, não é só essa sublime necessidade do espírito, que apenas contenta alguns filósofos; falo-te do Deus criador e remunerador, do Deus que lê no fundo de nossas consciências, que nos deu a vida, que nos há de dar a morte e, além da morte, o prêmio ou o castigo*. *Crês*?
> — *Creio*.
> — Pois bem, tu transgrediste a lei divina, como a

178 Cf. Raimundo FAORO, *A pirâmide e o trapézio*, p. 398.

> lei humana, sem o saber. Teu coração é um grande inconsciente; agita-se, murmura, rebela-se, vaga à feição de um instinto mal-expresso e mal compreendido. O mal persegue-te, tenta-te, envolve-te em seus liames dourados e ocultos; tu não o sentes, não o vês; terás horror de ti mesmo, quando deres com ele de rosto. Deus que te lê, sabe perfeitamente que entre o teu coração e tua consciência há um véu espesso que os separa, que impede esse acordo gerador do delito.
> — Mas que é, padre-mestre?
> Melchior inclinou-se e encarou o moço. Os olhos, fitos nele, eram como um espelho polido e frio, destinado a reproduzir a imagem do que lhe ia dizer.
> — Estácio, disse Melchior pausadamente, tu amas tua irmã. (1985, p.p 363-364)

A nítida imagem que o padre Melchior apresenta de Deus é a imagem do Deus mantenedor, organizador da vida e que pune; trata-se do Deus que dá, mas que também cobra: "O Deus de que falo, não é só essa sublime necessidade do espírito, que apenas contenta alguns filósofos; falo-te do Deus criador e remunerador, do Deus que lê no fundo de nossas consciências, que nos deu a vida, que nos há de dar a morte e, além da morte, o prêmio ou o castigo" (Id. ib, p. 363-364). Raimundo Faoro entendeu, a partir desse mesmo fragmento, que o crer e o viver devem ser mantidos como um importante consórcio ou como duas dimensões inseparáveis.[179] O ser humano que as separar certamente estará diante da agudeza de uma vida que se move por intermédio das experiências que beiram os limites de um mundo autônomo. O Deus para o qual se dirige a conjunção entre o crer e o viver é um Deus pessoal, imprescindível à condição humana e que oferta a garantia de um *prêmio* ou de um *castigo*, como afirma o padre Melchior. Entendemos também que não se deve somente olhar para as possíveis ações objetivas de Deus em relação à vida do ser humano machadiano, mas também para o sentido que ele assume. Este sentido é facilmente identificável pela sua incondicionalidade. Deus se apresenta como símbolo mesmo de resposta ao ser humano quando a própria condição humana encontra-se em seu trágico limite. Do ponto de vista da experiência religiosa poderíamos dizer que, em alguns momentos, o Deus que se revela na estética machadiana assume o sentido de realidade última.

179 Cf. Raimundo FAORO, *A pirâmide e o trapézio*, p. 399.

Mesmo com este quadro criado em torno das imagens de Deus e de sua relação com o ser humano que emerge da literatura machadiana, o nosso foco foi presidido pelo surgimento de uma imagem gris de Deus, que no caso de *Dom Casmurro* foi também acompanhada de um processo de desordenamento do mundo da personagem Bentinho. A perda do sentido de Deus pode ser constatada ainda nos chamados romances da primeira fase quando as questões relativas à existência do ser humano e Deus aparecem. Um importante exemplo pode ser visto no romance *Iaiá Garcia* (1878). Raimundo Faoro vê semelhanças entre a angústia de Estácio do romance *Helena* e a que é encontrada na jovem Iaiá, pois diante de seu abismo existencial não consegue encontrar amparo nem mesmo nos céus. Mergulhada, possivelmente, na inquietude que o amor provoca, Iaiá percebe-se desamparada por ter sobre si uma questão existencial em aberto:

> Capítulo XIII
>
> A tranqüilidade era aparente. Nessa noite, recolhida aos aposentos, a moça deu largas a dous sentimentos opostos. Entrou ali prostrada. – Que estou fazendo? Disse ela apertando a cabeça entre os punhos. Abriu a veneziana da janela e interrogou o céu. *O céu não lhe respondeu nada*; *esse imenso taciturno tem olhos para ver, mas não tem ouvidos para ouvir*. A noite era clara e serena; os milhões de estrelas que cintilavam pareciam rir dos milhões de angústias da Terra. Duas delas despegaram-se e mergulharam na escuridão, como os figos verdes do *Apocalipse*. Iaiá teve a superstição de crer que também ela mergulharia ali dentro e cedo. Então, fechou os olhos ao grande mudo, e alçou o pensamento ao grande misericordioso, ao Céu que se não vê, mas de que há uma parcela ou um raio no coração dos símplices. Esse ouviu-a e confortou-a; ali achou ela apoio e fortaleza. Uma voz parecia dizer-lhe: – Prossegue a tua obra; sacrifica-te; salva a paz doméstica. Restaurada a alma, ergueu-se do primeiro abatimento. Quando abriu de novo os olhos, não foi para interrogar, mas para afirmar, – para dizer à noite que naquele corpo franzino e tenro havia uma alma capaz de encravar a roda do destino.
>
> Tarde conciliou o sono. Já dia claro, sonhou que ia calcando a beira de um abismo, e que uma figura

> de mulher lhe lançava as mãos à cinta e a levantava ao ar como uma pluma. Pálida, com o olhar desvairado, a boca irônica, essa mulher sorria, de um sorriso triunfante e mau; murmurava algumas frases truncadas que ela não entendia. Iaiá bradou-lhe em alta voz: – Dize-me que não me amas e eu te amarei como te amava! Mas a mulher sacudindo a cabeça com um gesto trágico, e colando-lhe os lábios nos lábios, soprou ali um beijo convulso e frio como a morte. Iaiá sentiu-se desfalecer e rolou ao abismo [...] (1985, p. 473)

Poderíamos nos perguntar o que verdadeiramente pode ser encontrado no coração dos símplices mesmo que em pequena *parcela* ou apenas como um pequeno *raio*. O que é ou quem é esse que a ouviu, a confortou e a apoiou, mesmo sabendo Iaiá que o céu teria olhos para vê-la, mas nada poderia lhe responder, pois "não tem ouvidos para ouvir." O esquecimento da imagem de Deus, bem como o sentido religioso que deveria rodear as metáforas que servem de sinalização de sua Presença, ficam cada vez mais acentuadamente vazios e desprovidos de significação para o ser humano da estética machadiana.

A morte de Deus em *Dom Casmurro* fez o ser humano machadiano assumir-se diante da vida de forma intransitiva. Sem o além e sem as garantias do céu, o que tem de ser afirmado é a possibilidade de uma vida imanente. Paralelamente ao mundo regido por Deus no romance *Dom Casmurro* existe um outro movido pela pulsão erótica do ser humano da estética machadiana. Não queremos dizer que um mundo regido por Deus ou pelo Deus da causalidade como Aquele que é revelado em *Dom Casmurro* exclui a dimensão erótica da vida humana, contudo o que se quer afirmar é que a quebra da promessa potencializou nosso olhar em torno de tal questão. "As cinzas de um incêndio extinto estão em toda parte, em todas as consciências [...]"[180] e, por isso, não há mais Deus no espaço literário machadiano. Portanto, emerge da estética machadiana um novo eixo em torno do qual passa a girar o ser humano. É a sinfonia ditirâmbica da vida que passa a ordenar as ações do ser humano do mundo machadiano. É por causa da promessa de amor à Capitu que Bentinho decidiu abandonar a promessa de sua mãe.

Mesmo mergulhado em suas consternações, Bento Santiago foi capaz de reconhecer que o amor que sentia por Capitu era de fato

---

180 Cf. Raimundo FAORO, *A pirâmide e o trapézio*, p. 393.

uma ferida aberta e que ainda latejava dentro dele o acorde de *Eros*. Diante do que expomos anteriormente, Capitu poderia ser considerada de fato aquilo que tomava incondicionalmente Bento Santiago: "Capitu *era tudo* e *mais que tudo*; não vivia nem trabalhava que não fosse pensando nela [...]" (1985, p. 919). A experiência mais radical da transcendência, como bem assinala Leonardo Boff, é a experiência do enamoramento ou do amor, por tocar incondicionalmente a profundidade de nós mesmos. Para Leonardo Boff a experiência do enamoramento é uma experiência de êxtase, extática, fora da realidade, portanto, religiosa.[181]

Capítulo XII / NA VARANDA

> Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas. Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. (1985, p. 821)

2. Mem*órias Póstumas:* A curta ponte entre a vida e a morte.

> "Viver somente, não te peço mais nada.
> Quem me pôs no coração este amor da vida [...]"
> Brás Cubas

A dimensão religiosa que procuramos a partir de *MpBC* poderá ser encontrada sob o prisma das relações estabelecidas no horizonte da vida e através da capacidade de ação e reação que a nova imagem antropológica da estética machadiana possui quando é defrontada profundamente com senso de finitude. Daí a importância de se descobrir um significado maior para existência que pudesse imprimir sobre ela o tom intransitivo peculiar aos processos de intensificação vida e ao mesmo tempo resguardá-la do pólo metafísico e negativo da eternidade. Pode-

181 Cf. Leonardo BOFF, *Tempo de transcendência*, p. 42. Vale ressaltar que o exemplo usado por Leonardo Boff é a experiência do amor de Bentinho por Capitu.

mos concluir até aqui que a intensificação da vida não deve ser equivalente, no espaço literário machadiano, ao desejo de eternidade. Se o ser humano for de fato o espelho no qual se torna nítida a teia de relação construída entre o finito e o infinito[182], certamente, a polaridade do infinito, do ponto de vista da nova imagem do humano machadiano, será representada pela intransitividade da vida. O ser humano machadiano aceita o risco de transcender à tragédia que se põe diante da vida humana e ao sentimento de vacuidade e, por isso, se lança para além deles nos limites da própria vida. O protagonista das memórias póstumas se põe a perguntar o "Que há entre a vida e a morte?" "Uma curta ponte" é a resposta que encontra (1985, p. 620). É preciso, portanto, lançar-se à travessia dessa ponte. Sem correr os riscos dessa travessia não há como estabelecer nenhuma forma de experiência.[183] Paradoxalmente, dentro das memórias póstumas, o centro hermenêutico se constitui a partir da afirmação da incondicionalidade da vida: "Ânimo, Brás Cubas, não me sejas palerma [...] *trata de saborear a vida*; e fica sabendo que a pior filosofia é a do choramingas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas" (1985, p. 626). Só há um mal para quem se compraz com a festa da vida; "Porquanto, verdadeiramente há só uma desgraça: *é não nascer*" (1985, p. 614-615). A descoberta da intransitividade da vida significa também, para o ser humano machadiano, em nossa compreensão, a descoberta da dimensão religiosa nas experiências de vida. Ao tomar a vida como forma última de realização de sua expressão vital, o ser humano machadiano inaugura uma dimensão incondicional, porque é a partir desses impulsos que se consegue superar a finitude e alocar o senso de infinitude nos limites da própria vida. A intransitividade da vida torna-se, em certa medida, o horizonte para o qual se dirige o ser humano da estética machadiana. A justificativa para a morte de Brás Cubas nasceu exatamente de um impulso que pretendia aliviar o absurdo da vida.

O reconhecimento da ameaça do não-ser é uma prova de que o ser humano machadiano se lança à auto-afirmação da vida que acontece na imanência.[184] Para Brás Cubas, a vida não deve se estender à eternidade. A questão da morte dentro das memórias póstumas deve ser tomada como uma dimensão que impede a continuidade de tudo que venha a ser uma forma de intensificação da vida e não como uma

182 Cf. Paul TILLICH, *Teologia sistemática*, p. 451.

183 Cf. Jürgen MOLTMANN, *O espírito da vida*, p. 34.

184 Tillich argumenta que a coragem de ser é a coragem de afirmar a nossa própria natureza por e sobre o que é acidental em nós. Cf. Paul TILLICH, *A coragem de ser*, p. 10.

via para o salto à eternidade. A idéia das memórias pode ser vista como um recurso criado pelo narrador defunto para driblar o tempo, que segundo Brás Cubas é o ministro da morte. A recordação é uma maneira própria de retornar ao mesmo ou à experiência vivida e por isso a vida deve ser compreendida a partir de todo esforço que ofereça a ela a maior intensidade possível, pois a advertência de Cubas é categórica: "*ninguém se fie* – apenas – *da felicidade presente*."(1985, p. 518) "Reagi a mocidade, *era preciso viver*. Meti no Baú o problema da vida e da morte [...]" (1985, p. 547). O tom da intensidade das experiências de Brás Cubas é construído através uma paixão pela vida a partir da qual ela se torna intransitiva. A vida nas memórias póstumas ganha um significado maior do que a promessa da eternidade. A eternidade é para Cubas a representação do nada e o lugar para onde o punhado de pó, que é o destino do ser humano, será espalhado pela morte. (Id. Ib. p. 518). De acordo com Moltmann, é através dessa incondicional manifestação de auto-afirmação que o ser humano pode dissipar toda e qualquer instrumentalização moral da vida e dele mesmo em favor de uma livre intensificação vida.[185] Portanto, entendemos que a vitalidade é o principal instrumento da sinfonia ditirâmbica que Brás Cubas compôs.

No capítulo *O Delírio*, Brás Cubas, antes mesmo de sentir o hálito da morte, narra a viagem que fez através dos tempos. Sentiu-se transformado na *Suma Teológica* de S. Tomás, impressa num só volume. A teologia tomista tornou-se um alvo do humor machadiano. Brás Cubas dizia que a transformação em *Suma Teológica* deu ao seu "corpo a mais completa imobilidade" (1985, p. 520). Levado ao Éden por um hipopótamo, Brás Cubas viu surgir diante de si o vulto de uma mulher que se apresentou da seguinte forma:

> – Chamam-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.
> [...]
> – Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela *vida que se afirma*. (1985, p. 521)

---

185 Cf. Jürgen MOLTMANN, *O espírito da vida*, p. 89. A compreensão que temos de vitalidade deve, como aponta Moltmann, se distanciar do espírito hedonista que se instalou nas sociedades modernas. Ela aqui também não deve ser confundida com o impulso que levou a sociedade burguesa tardia ao endeusamento (culto) da saúde, ao culto do corpo e à exaltação da força vital como eficiência. Portanto, a vitalidade que surge do amor à vida deve se opor aos processos que nos entorpecem em nossas rotinas dentro de uma sociedade tecnocrata. Cf. Jürgen MOLTMANN, *O espírito da vida*, p. 90.

No diálogo que segue, Brás Cubas demonstra certa preocupação com a sua existência ao perguntar à Pandora se ainda vive:"- Vivo? perguntei eu [...] como para certificar-me da existência" [...] "– Sim, verme, tu vives", respondeu Pandora. A estupefação de Brás Cubas diante da possibilidade do não-ser assume maiores proporções quando Pandora anuncia que a vida que lhe é cobrada naquele momento não passa da devolução de algo que a ele foi emprestado: "tu estás prestes de devolver-me o que te emprestei." (Op. cit., p. 521-522).

Pandora ou Natureza parece de fato conhecer toda a existência de Brás Cubas ao chamá-lo de grande lascivo. Certamente, ela relaciona a lascívia de Brás Cubas à sua paixão pela vida, ao intenso amor dispensado à Marcela e depois à Virgília: "Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada". (Op. cit., p. 522)

A absurdidade que a possibilidade do não-ser apresenta aciona o nosso senso de auto-afirmação da vida. A vitalidade emerge diante da iminência da morte como incondicional manifestação de amor, plenificação e conservação da vida. Podemos nitidamente perceber que a súbita reação de Brás Cubas, ao ouvir de Pandora que o momento seguinte de sua existência seria o nada, se movimenta sobre essa coragem de se auto-afirmar.

> Quando esta palavra ecoou – "*espera-te a voluptuosidade do nada*" -, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e *pedi mais alguns anos*. (1985, p. 522).

Observamos que não é a eternidade que é posta em questão, mas sim os anos a mais que pede a Pandora. Essa atitude de Brás Cubas revela nitidamente a consciência de que a vacuidade é uma expressão da ameaça do não-ser e que o resultado da equação apresentada não pode ser outro termo senão um prolongamento, mesmo que diminuto, da vida que acontece.[186] Certamente, nos instantes a mais que pede para viver, Brás Cubas poderia uma vez mais presentificar as experiências de maior expressão vital, como por exemplo, a do amor *eros*. O argumento de Pandora tenta convencer Brás Cubas de que a vida sempre resulta num vazio. Sendo assim, o que mais poderia querer o grande lascivo?

186 Tillich denomina de ansiedade o que nomeamos consciência do vazio. A ansiedade seria determinada pela autoconsciência do eu finito como finito. Cf. Paul TILLICH, *Teologia sistemática*, p. 164.

> Pobre minuto! exclamou. Para que *queres tu mais alguns instantes* de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia. a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da Terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota? (1985, p. 522)

Se a vitalidade (o amor à vida) é a categoria a partir da qual poderemos interpretar aquilo que toma Brás Cubas incondicionalmente, a resposta do grande lascivo à pergunta derradeira de Pandora (*Que mais queres tu, sublime idiota?*) não poderia ser outra senão: "*Viver somente*, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida [...] (Op. cit., p. 522).

A experiência radical do ter-que-morrer é o que impulsiona fortemente Brás Cubas para o enfretamento da magnitude da vida[187]. Por mais insensível e despercebido que seja o ser humano dificilmente deixará, de algum modo e ou em algum momento de sua vida, de sentir a indefinível presença ou ausência de algo que o transcende ou que o abarca.[188] Esta imagem totalizante do ser humano certamente foi contemplada pela estética machadiana. Resta-nos saber de fato se esta força estética presente na literatura de Machado de Assis possui uma singularidade. A exigência que deve ser cumprida diante da literatura machadiana é a de saber se as operações hermenêuticas que empregamos, em alguma medida, confrontam ou mesmo confirmam determinadas interpretações teológicas sobre o ser humano. Temos afirmado que enquanto hermenêutica, a teologia apresentaria, portanto, uma profunda afinidade com o discurso literário, pois tanto a teologia, sob esta nova ótica, quanto a literatura constroem – a partir da capacidade que elas possuem em lidar e de identificar as regiões simbólicas na realidade – formas de conhecimento do ser humano e do mundo, que por sua vez fazem apelo às operações de natureza hermenêutica para a revelação do excesso de sentido que caracteriza a maneira pela qual eles são representados por elas.

Temos afirmado e aqui afirmaremos uma vez mais que literatura e teologia são formas autônomas de decodificação dos símbolos universais de onde emergem os aspectos essenciais da vida do ser humano.

---

187 Cf. Paul TILLICH, *Teologia sistemática*, p. 296.

188 Cf. Antonio BLANCH, *El hombre imaginario*, p. 409.

Quando a literatura é percebida para além da *mímesis* e da pura representação do real não há, no confronto com a teologia, uma relação de subordinação. Quando se descortinou em Brás Cubas a realização de uma vida intransitiva e impulsionada pelo senso de auto-afirmação emergente no ser humano machadiano, descortinou-se também, segundo nossos pressupostos interpretativos, uma singularidade que acompanha esse ser humano. Estando o ser humano machadiano confrontado com questão da finitude, não há em sua forma de resolver essa questão uma obediência à matriz soteriológica que permeia nossa tradição religiosa e teológica cristãs.

> O cristianismo é bom para as mulheres e os mendigos, e as outras religiões não valem mais do que essa: orçam todas pela mesma vulgaridade ou fraqueza [...] Verás – Brás Cubas – o que é a religião humanística [...] é a reconstituição da substância, não o seu aniquilamento[189]

Dissipar a possibilidade da eternidade e o apego radical à vida que acontece transformariam as memórias póstumas, em nossa ótica, numa grande ode à vida sem que ela e a plena superação da finitude dependessem de uma dimensão utópica além da história. O amor incondicional à vida (*Viver* somente, não te peço mais nada [...] ou *Viver* não é a mesma coisa de morrer[...]), o amor vivido com Marcela (Gastei trinta dias para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando *o corcel do cego desejo* [...]) e depois a descoberta da paixão por Vírgília (Vejam: o meu delírio começou na presença de Virgília; Virgília foi o meu grão *pecado da juventude* [...] Virgília era o presente; eu queria *refugiar-me nele* [...] Virgília era o travesseiro do meu espírito [...][190] formam o epicentro das memórias. As particularidades da estética machadiana serão mais acentuadamente percebidas quando observarmos que os problemas mais importantes do diálogo da teologia com a vida não estão propriamente na identificação das questões mais radicais como a finitude, por exemplo, mas sim na respostas criativas que somente a literatura e não a teologia tem conseguido apresentar aos dilemas existenciais que já se tornaram consenso para ambas. Não é a exposição da questão radical da finitude a singularidade da estética machadiana, mas sim a possibilidade de o ser humano construído artisticamente vislumbrar que a vida pode se despedir das exigências

189 Esta afirmação é dada por Quincas Borba, amigo de Brás Cubas e criador do humanitismo. Cf. *MpBC*, cap. 157.

190 (Op. cit., p. 522-536-534, 525, 575)

soteriológicas e mergulhar num processo de auto-afirmação do presente: "Teria de escrever um diário e não umas memórias, nas quais só entra a substância da vida." (Op. cit., p. 544) Por mais que o simbolismo da *Vida Eterna* encontrado na tradição clássica da teologia aponte, a partir de seu campo de sentido, algo maior do que uma vida perfeita além da história, cremos haver na antropologia machadiana uma dura crítica à eternidade como efetivação objetiva de uma vida sem riscos, pois a eternidade seria uma espécie de consolação suprema ou mesmo de instrumentalização por subordinar a vida de forma repressiva a um processo de salvação.

3. *mas que diacho há absoluto nesse mundo?*

A afirmação da vida (diríamos mais: a afirmação de uma religião da vida) e o senso de vacuidade sempre caminharam juntos diante da existência de Brás Cubas, protagonista do romance que carrega seu nome: "Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada." (1985, p. 628). A voz que fala em primeira pessoa é a voz de um homem velho, que tem a consciência de que não é mais possível se projetar sobre a vida com mesma intensidade de outrora; portanto 'sabe que morre.' (Op. cit., p. 630). O sentido da vida de Brás Cubas só teve pleno significado quando admitiu que sua vida não deveria se condicionar a nenhuma dimensão teleologicamente construída. Tendo a consciência de que a vida humana será sempre confrontada com seu ocaso, Brás Cubas buscou na invenção de um emplasto uma metáfora para a cura da melancólica existência humana: "divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração dos céus. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos" (Op. cit., p. 639) A pergunta "mas que diacho há absoluto nesse mundo?" pretende-se irônica, porque se tomada no horizonte de sua vida demonstrará que todas as veleidades na verdade deram a ela uma significante concretude: "compreendi que estava velho, e precisava de uma força [...]" "A solidão pesava-me, e a vida era para mim a pior das fadigas [...]"(Op. cit., p. 638). Diante de todas *as negativas* que recaem sobre uma vida que se pretendeu intensa, porém, finita conscientemente, fica por certo um saldo positivo. Como afirma Brás Cubas, "coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com suor do meu rosto" e ainda a derradeira negativa, que é o seu pequeno saldo positivo conquistado na vida: "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da

nossa miséria." (1985, p. 639).

Cabe-nos ainda uma pergunta: por que não tomamos as intensas experiências de Brás Cubas como espelhos para as nossas próprias vidas? E por que não?

Referências

ASSIS, Machado. **Obra completa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. Tomos I e III.

ASSIS, Machado. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962. Tomo II.

BOFF, Leonardo. **Tempo de transcendência**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

BLANCH, Antonio**. El hombre imaginário.** 2. ed. Madrid: Universidad Pontifícia Comillas, 1996.

CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da. ***Fuga da promessa e nostalgia do Divino*****.** Rio de Janeiro: Horizonal, 2004.

FAORO, Raimundo. **A pirâmide e o trapézio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Éditions du Seiul, 1982

MOLTMANN, Jürgen. **O espírito da vida.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TILLICH, Paul.**Teologia sistemática.** 2. ed. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1987.

TILLICH, Paul. **A coragem de ser.** 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

A vida de José segundo Robert Coover

Delzi Alves Laranjeira

A vida de José segundo Robert Coover

Delzi Alves Laranjeira

LARANJEIRA, Delzi Alves*

Resumo: No conto J's marriage, o escritor americano Robert Coover faz um recorte da história de Jesus e direciona o foco para um personagem pouco mencionado na narrativa evangélica: José, o marido de Maria. Tendo como base o Evangelho de Mateus, Coover suplementa os vazios do texto bíblico, apresentando ao leitor um José radicalmente diferente daquele que foi legado pela tradição evangélica. Sem sonhos nem anjos que certifiquem seu papel nas vidas de Maria e Jesus, José, que percebe o mundo sob uma ótica existencialista, luta para compreender o abismo que o separa de sua esposa e porque, afinal, sujeitou-se à uma vida tão infeliz.

Palavras-chave: reescrita, evangelhos, subversão.

Abstract: In the short story J's marriage, American writer Robert Coover focuses on a secondary character in the gospels' narrative: Joseph, Mary's husband. Based on Matthew's account, Coover fills in the gaps in the biblical text, presenting to the reader a radically different Joseph. Without dreams or angels to guide him about his role in Mary's and Jesus' lives, Joseph, or J, whose world view is an existentialist one, struggles to apprehend the gap between himself and his wife and why, after all, his life ended up being so miserable.

Key words: rewriting, Gospels, subversion.

---

* Doutora em Literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora nas áreas de literatura comparada e literaturas de expressão inglesa com foco em reescritas ficcionais das narrativas bíblicas. Email: da.laranjeira@uol.com.br

Quando Robert Coover iniciou sua carreira de escritor no final dos anos 50 duas tendências concorriam na ficção americana: os escritores realistas, representados por Norman Mailer e Truman Capote, que produziam um tipo de escrita "às vezes denominada jornalismo subjetivo, às vezes chamada de romance de não-ficção (que poderia ser chamada de ficção objetiva)" (Kennedy, 1992, p. 3)[191], e um outro grupo que definia a realidade em outro nível: como um construto, um artefato, e não como simples percepções da vida cotidiana.

Coover pertence ao segundo grupo, juntamente com John Barth, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut e Thomas Pynchon, entre outros. Estes escritores desvencilharam-se do realismo convencional e mudaram o foco para a metaficção, tornando-se referências da primeira geração de escritores pós-modernos, que tomaram a cena literária americana nos anos 60 e 70. Coover, no entanto, não se limitou às questões metaficcionais. Para L. L. Lee (1986, p. 63), suas obras são mais "do que questionamentos ou negações de sistemas de valores humanísticos corporificados pela linguagem, elas também são reivindicações, e, freqüentemente, afirmações sobre a existência humana para além das fronteiras da linguagem"[192].

Entre os três grandes temas que a obra de Coover explora, segundo Lee, está a apropriação de conteúdos do passado: a Bíblia, contos de fadas, obras de outros autores. Tais conteúdos, no entanto, não operam como simples alusões: paradoxalmente, Coover utiliza fórmulas aparentemente esgotadas com o intuito de revelar que elas contêm várias camadas de sentido, como demonstram suas releituras e reescritas de Chapeuzinho Vermelho, João e o Pé de Feijão, o dilúvio em Gênesis, a história de Jesus nos evangelhos.

J's marriage é uma reescrita do Novo Testamento que segue a mesma estratégia de outros contos como The brother e The reunion: uma história bíblica familiar é recontada a partir de um ponto de vista não-familiar (McCaffery, 1982. p. 62), subvertendo as interpretações amplamente consolidadas do texto prévio. O foco de Coover em J's marriage é na história de José, o marido de Maria e pai terreno de Jesus. A história da imaculada concepção, um dogma do catolicismo, é revisa-

191 No original: "sometimes called subjective journalism, sometimes the nonfiction novel (what might be called 'objective fiction')." Todas as traduções de textos em língua estrangeira são de minha responsabilidade.

192 No original: "than questions or denials of humanistic value systems as embodied in language; they are also assertions, and often affirmations, about human existence outside of language".

da no conto. O Novo Testamento apresenta quatro versões da vida de Jesus: os Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João. Segundo Wilkie e Hurt (1992, p.1.203), embora os quatro evangelhos contenham narrativas similares no que diz respeito à Paixão de Cristo (o julgamento, tortura e execução de Jesus) e a sua ressurreição, eles divergem em vários outros eventos da vida de Jesus, incluindo as passagens relativas ao seu nascimento e infância.

No que diz respeito à Maria e José, os evangelhos são bem reticentes. A história tradicionalmente conhecida é que eles estavam comprometidos um com outro e então o anjo Gabriel apareceu a Maria e anunciou que ela daria à luz o filho de Deus, que deveria ser nomeado Jesus (Lc 1,31). Ao tomar conhecimento da gravidez da noiva, José duvidou de Maria e quis rejeitá-la, mas, novamente, a intervenção do anjo coloca José a par dos planos divinos e o convoca a colaborar (Mt 1,19-25).

Dos quatro evangelhos, somente Mateus e Lucas mencionam José. E somente Mateus faz referências à vida sexual dos pais de Jesus. No seu evangelho, Mateus diz que José não a "conheceu", ou seja, não mantiveram relações sexuais antes do nascimento de Jesus. (Mt 1:25).

J's marriage opera nos vazios existentes na narrativa bíblica, nos ângulos não iluminados que Auerbach menciona em *Mimesis*. J, que pode ser identificado com o José bíblico, é o protagonista da versão de Coover, sua história trazendo à luz uma faceta da narrativa evangélica relegada às sombras. O conto de Coover mostra a rotina e os sentimentos de José, chamando atenção para esses aspectos escondidos. A narrativa bíblica é extremamente sucinta, uma vez que o foco é Jesus. José e Maria são secundários, e a participação de José é muito discreta. Em torno dos esparsos detalhes que a Bíblia provê, Coover propõe retratar um José que difere radicalmente do personagem evangélico. Tal perspectiva conduz o leitor a reconsiderar a versão apresentada nas Escrituras

O conto de Coover é sobre J, um homem atormentado pelo fracasso de seu casamento. O leitor informado pela cultura cristã é capaz de reconhecer a referência bíblica na passagem a qual a mulher sem nome comunica a J que está grávida e, a partir daí, estabelecer as conexões entre J e José, a mulher sem nome e Maria. A história começa com a decisão de J de casar-se com sua amada, embora ele reconheça que as diferenças entre eles não facilitam as coisas: J é bem mais velho e possui um nível de educação bem mais elevado do que a noiva. No entanto,

está tão apaixonado que minimiza tais aspectos. Para sua grande surpresa, é Maria quem recusa o pedido de casamento, o que leva J a cair em depressão. Ele suspeita que Maria tema qualquer contato sexual e suas suspeitas são confirmadas pela maneira como ela rejeita todas as tentativas de se tornarem íntimos. Ao refletir sobre a rejeição de Maria sem encontrar respostas satisfatórias, J decide que, pelo menos por enquanto, sexo não é fundamental para o relacionamento e propõe que, até que ela se sinta pronta, o casamento não será consumado.

A vida a dois segue calma, feliz e tranqüila ate o dia em que J tenta uma maior aproximação. A recusa de Maria é seguida pelo anúncio da gravidez. J não suporta o impacto e adoece gravemente. A esposa cuida dele com dedicação, e J melhora aos poucos, até que os papéis se invertem e ele passa a tomar conta de Maria devido ao seu estado. O relacionamento, porém, é indelevelmente afetado. Até a sua morte, muitos anos depois, J tenta em vão compreender os eventos que alteraram e determinaram sua vida tão significativamente.

O estilo narrativo de Coover em J's marriage é elaborado. Alguns críticos o consideram complexo e até Joyceano (Kennedy, 1992. p. 42), enquanto outros chamam atenção para o uso de uma prosa introspectiva para retratar J (Andersen, 1981, p.21). Um narrador em terceira pessoa, onisciente e editorial apresenta os aspectos mais íntimos da vida e da personalidade de J, permeando a narrativa com seus comentários, como na passagem em que J e Maria partilham o primeiro momento de intimidade depois do casamento:

> De madrugada, J, sentando-se do lado da cama (ambos ainda vestidos; obviamente, ainda levaria algum tempo para se aprender a arte do desnudamento), J, transbordando em profunda afeição, começou a acariciar suas têmporas, e com a primeira e tênue claridade do novo dia, ela adormeceu ao lado dele, e J chorou novamente ao perceber o sentido e a importância desse adormecer. [193]

A prosa de J's marriage, segundo Bradbury e Ruland (1992, p. 210), é caracteristicamente modernista, enfatizando a elaboração de uma realidade permeada por complexidades morais, psicológicas e es-

193 No original: Toward dawn, J, sitting on the side of the bed (both of them still dressed, of course; it would take some while yet to learn that first art of nakedness), overflowing with profound affection, began to caress her temples, and with the first thin light of the new day, she fell asleep beside him, and J wept again to realize the meaning and the importance of her sleep (COOVER, 1970. p.114). Futuras referências a J's marriage serão abreviadas JM e incluídas entre parêntesis no corpo do texto.

téticas, visando à descoberta de como a consciência dá forma ao real. Durante a história, os aspectos mais íntimos da mente de J, suas angústias e suas concepções de mundo e sobre Deus, são trazidos à luz. J procura estruturar uma noção de realidade que seja adequada às suas convicções, mas ele fracassa, porque seu destino não pertence a ele, mas a Deus, não importa o tipo de escolhas que faça. J desconhece as relações entre Deus e sua esposa e próprio papel que exerce nelas.

J's marriage subverte o texto bíblico não somente em termos de estilo narrativo, mas também pelos questionamentos que suscita, principalmente a questão sexual envolvendo J e Maria. Eles são casados, mas, ela ainda é virgem. Em Mateus 1,18, Maria concebeu antes de viver com José, Lucas não esclarece se no anúncio da Natividade o casal já morava junto. O que os evangelhos indicam é que; Maria concebeu logo após o casamento ou não muito depois disso. Uma conclusão, porém, é clara, a partir do relato dos evangelistas: o casamento ainda não havia sido consumado.

Menções sobre sexo no texto bíblico são feitas a partir de eufemismos como "conhecer" ou "ir ter". Adão "conheceu" Eva e ela engravidou de Caim em Gênesis 4,1. Abraão "foi ter" com Hagar, que também engravidou. Sexo nunca é conectado a sentimentos, mas ao casamento e procriação. A maternidade predomina sobre o prazer sexual e qualquer outra visão é considerada pecaminosa. J's marriage subverte o princípio bíblico ao explicitar que o desejo de J por Maria antecede qualquer preocupação com fecundidade e procriação.

A *Bíblia* é reticente sobre assuntos relacionados a sexo, mas em J's marriage os detalhes do namoro de J e Maria são claramente expressos. Antes do casamento, Maria rejeita as tentativas de J de estabelecer um contato mais íntimo — um pecado, do ponto de vista bíblico (e judaico) que J parece ignorar sem problemas. O comportamento de Maria o confunde e o faz sentir-se péssimo, principalmente porque ela não provê nenhuma explicação para suas recusas. No conto, Maria não expressa suas emoções, ao contrário de J, que reage imediata e profundamente a qualquer fato ligado ao seu relacionamento com Maria. Quando ele propõe casamento e ela pede um tempo para considerar a proposta, J sente-se embaraçado: ele não consegue entender porque ela hesita em aceitá-lo. O narrador sugere que há diferenças sócio-culturais entre eles, que J, de certa forma, encontra-se em uma posição superior à de Maria:

> E, embora ela certamente fosse inteligente e es-

> pirituosa, era ele quem detinha um nível de educação bem mais alto. De fato, não seria descortês dizer, e ele o admitiu para si mesmo no tormento de seus momentos mais racionais, ela foi incapaz de compreender a maioria das maravilhosas coisas que ele lhe disse.[194] (JM, p. 112).

O desapontamento de J parece derivar da rejeição de Maria, que deveria se sentir lisonjeada por ser a sua escolhida, pelo fato de ele pertencer a uma classe superior. Interpretando erroneamente o comportamento de Maia, J conclui que talvez ela queira mais do que palavras bonitas, forçando um relacionamento sexual mais aberto. Tal perspectiva, porém, amedronta Maria de tal forma que ela recusa toda e qualquer tentativa de J neste sentido

O leitor que conhece os episódios bíblicos percebe facilmente a situação de Maria: ela precisa ser virgem de forma a cumprir a vontade divina, portanto, não pode ser uma mulher casada. J, por sua vez, está completamente afastado da esfera religiosa e sagrada: a aliança entre Maria e Deus — ela é a escolhida para gerar o filho do Altíssimo — é desconhecida para ele até o momento em que ela lhe conta sobre a gravidez. Assim, ignorante dos acontecimentos que envolvem sua esposa, J conclui que deve haver algum motivo para que ela recuse a consumação do casamento. Ao refletir sobre o assunto, J considera várias razões para o comportamento de Maria: desorientação devido a discursos deformadores de avós, terrores psicológicos, tais como um pai dominador e até mesmo temor pelas "torturas do mundo das trevas" (JM, p.113),[195] uma possibilidade que incita um comentário do narrador que estabelece uma conexão entre o conto de Coover e os personagens bíblicos. Embora a mulher amada de J não seja nomeada, o comentário do narrador de que "a situação da mulher na história fornece motivos para se pensar a respeito"[196] (JM, p.113) pode ser interpretado como uma dica de que a mulher em questão é Maria e que o evento é a Imaculada Concepção. Se Maria desfizer a aliança com Deus e deixar de ser virgem, talvez sua punição seja penar no Sheol, o inferno judaico, daí o temor de Maria em face da insistência de J em consumar o casamento

194 No original: And though she was certainly intelligent and imaginative, he was far more broadly educated. In fact, it wouldn't be unkind to say, and he brought himself to confess it in the torment of his most rational moments, that a good many of the most beautiful things he said to her she failed to understand.

195 No original: "the tortures of the underworld".

196 No original: "the woman's very position in the event must give one thoughts upon"

De qualquer forma, o casamento acontece e J apenas espera que o tempo reverta a situação e que eles possam viver como um casal normal. A vida de ambos depois das bodas, completamente omitida do relato bíblico, é relatada no conto não em seus aspectos rotineiros, mas em um tom mais psicológico: a felicidade de J é evidente, iluminam sua vida suas convicções de mundo: "tudo se tornou impressionantemente fácil para ele, os detalhes mais comezinhos da existência lhe davam imenso prazer: uma trilha de formigas, por exemplo, ou a cor de um pedaço de madeira, ou um seixo, as marcas das pegadas dela na areia"[197] (JM, p.114). Para completar tal felicidade, somente a consumação do casamento, e J espera pelo momento certo, algumas vezes pacientemente, noutras não. Em seus momentos de desespero, ele pensa estar condenado a passar o resto de sua existência sem jamais tocar o corpo de Maria. Em uma noite em que ele a encontra nua no quarto, tenta, novamente, convencê-la a fazer amor. No entanto, mais uma vez, ela recusa, agora oferecendo um motivo: está grávida, e "sua gravidez era um ato de Deus" (JM, p.117) [198]

Quando o José bíblico ficou ciente da gravidez de Maria, ele pensou em "repudiá-la secretamente" (Mt 1,9). Se José sentiu raiva, tristeza ou desespero, tais sentimentos foram ignorados por Mateus. No Novo Testamento, como no Antigo, sentimentos e pensamentos que não são cruciais para a narrativa são desconsiderados: eles podem ser, como no caso de José, apenas sugeridos e demandam interpretação (Auerbach, 1987, p. 9). O José bíblico parece reagir da forma esperada pela sociedade de seu tempo — rejeitar a mulher que o traiu — mas a interferência do anjo é um elemento extremamente importante para a mudança de comportamento de José e sua inserção na história de Jesus. José aceita as explicações do anjo e, como um homem que obedece ao Senhor, faz exatamente o que lhe é ordenado: confirma Maria como sua esposa e não a "conhece" até o nascimento de Jesus (Mt 1,20-25).

Na história de Coover, J demonstra o que a Bíblia não conta: como a revelação de Maria afetou os sentimentos de seu marido. O elemento determinante, nesse caso, é a não aparição do anjo para fornecer explicações a J. Coover muda o texto bíblico ao considerar esta passagem sob uma perspectiva humana, e não divina. O mundo de J, ao contrário do de José, é emoldurado por uma esfera completamente

197 No original: "[e]verything became remarkably easy for him, the dullest detail of existence provided him an immense delight: a parade of ants, for example, or the color of a piece of wood or a pebble, her footprint in the dust."

198 No original: "her pregnancy was an act of God".

humana, sem qualquer interferência de uma deidade, pelo menos uma interferência da qual ele seja consciente. Em uma determinada noite em que estava caminhando pela praia, J vive um momento de epifania, de transcendência, no qual ele vislumbra um sentido maior para sua vida, além de suas próprias convicções. E, embora ele reconheça a importância do momento, ele o nega em seguida, relegando-o a uma ilusão:

> não, não foi maravilhoso, *não,* seria um absurdo pensar sobre isso desta forma ou sobre qualquer outra beleza natural, mas foi como se *pudesse* ser maravilhoso, como se em algum lugar residisse uma beleza em potencial, que não existia antes, *uma mera fagulha*, obviamente, apenas uma ilusão" [...] (JM, p.115).[199]

Na interpretação de Kennedy, a passagem acima demonstra que J é incapaz de "admitir para a beleza uma existência maior do que o escopo de seu intelecto, mesmo quando isto é evidente em seu coração" (1992, p.43).[200] A única rendição de J em relação aos seus sentimentos e emoções é em seu imenso amor por Maria. É para ela que ele transfere todo o burburinho de emoções que viveu enquanto estava na praia, é através dela que ele reafirma, não uma dimensão religiosa ou divina, mas uma dimensão humana, a única que ele verdadeiramente aceita. Talvez seja esta a razão pela qual os sonhos que ele teve naquela noite — poderia ter sido o anjo?— "infelizmente nunca foram lembrados" (JM, p.115). [201]

J parece negar qualquer forma de transcendência, qualquer coisa que não possa ser baseada em termos racionais. Seu amor por Maria e seu casamento introduzem uma nova dimensão em sua vida, o que, de alguma forma, abala suas convicções. No entanto, ele tenta, a todo o momento, racionalizar seus sentimentos, embora na maioria das vezes ele se sinta incapaz de fazê-lo. Apesar de seus medos e dúvidas, no entanto, ele decide casar-se com Maria porque "não há alternativa além

---

199 No original: "It was not, it was *not* beautiful, no, it would be absurd to think of this or any other natural composite as beautiful, but it was as though it *could* be beautiful, as though somewhere there resided within the potentiality of beauty, not previously existent, *some spark after all*, only illusion of course [...]

200 No original: "to admit to the existence of a beauty in existence greater than the scope of his intellect, even when it is made evident to his heart"

201 No original: "unfortunately he could never later recall".

da morte" (JM, p.112) [202] e ele prefere enfrentar as conseqüências de suas escolhas.

Coover retrata J, segundo McCaffery, como o precursor paródico do existencialista moderno, "(…) ele se esforça para encontrar sentido e significado nos eventos aparentemente irracionais de sua vida" (1982, p.62-63).[203] J tenta, em um sentido Kierkegaardiano, existir verdadeiramente, ou seja, lutar, esforçar-se, encontrar oposição, vivenciar a paixão (...) tomar decisões, e não ficar ao sabor da maré, (Jones, 1969,. p. 214) [204]. Sua decisão de casar-se com a mulher que ama, suas tentativas de consumar o casamento, sua recusa em permitir que qualquer fator externo decida por ele demonstram que J realmente acredita que é livre e responsável por seu destino, até o momento em que enfrenta a gravidez de Maria. Depois deste evento, sua luta para confrontar as dimensões humana e divina e escolher entre uma delas termina por arrasá-lo.

O José bíblico confia cegamente nas decisões de Deus e condiciona sua existência a elas. As ações de José podem ser interpretadas de acordo com a noção de escolha proposta por Kierkegaard, uma idéia fundamental em sua filosofia. Para Kierkegaard, o que as pessoas fazem de suas vidas não depende da compreensão de sistemas específicos de conceitos, mas, sim, das escolhas que elas fazem. Ele reconhece três diferentes tipos de escolha: a estética, a ética e a religiosa. O estágio estético implica uma maneira de viver na qual o objetivo é lutar contra o sofrimento e principalmente contra o tédio. Para se atingir tal objetivo, a escolha estética é caracterizada por um hedonismo sofisticado e romântico. Na interpretação de Jones (1969, p. 20), na fase estética não importa o tipo de escolha porque não fará nenhuma diferença caso tal escolha venha a ser boa ou má.

Já o estágio ético opõe-se ao estético no sentido de que ele implica uma escolha séria, baseada em regras, deveres e exigências, ou seja, baseada em um código ético. Para Jones, a escolha ética é problemática porque "as pessoas devem decidir como os seus códigos se aplicam às diversas situações concretas em que elas se encontram (1969, p. 220).[205] Por conseguinte, é importante saber se as pessoas realmente

202 No original: "there was no alternative short of death"

203 No original: "as a slightly parodic forerunner of the modern existential man; (...) he strains to find meaning and significance in the seemingly irrational events of his life"

204 No original: "to struggle, to strain, to encounter opposition, to experience passion (...) to make decisions, not to drift with the tide"

205 No original: "the ethic way is problematic because "men must decide how their codes

escolheram seu código ou foram inseridas nele pelas circunstâncias. No último caso, o estágio ético atinge uma dimensão contraditória que é suprimida pela passagem do estágio ético para o religioso, a única forma, segundo Kierkegaard, de resolver a contradição. Kierkegaard utiliza como exemplo a história de Abraão: quando Deus pede a ele que sacrifique seu filho Isaac, Abraão precisa enfrentar a transgressão de uma regra universal, o assassinato de seu próprio filho. Como nenhum critério racional pode ajudá-lo, sua única saída é o "salto de fé", pelo qual ele aceita as condições da exigência divina. Ocorre então uma suspensão do estágio ético em favor do religioso (Kierkegaard, 1954, p. 69-72).

O salto de fé caracteriza um comprometimento apaixonado com Deus, porque a afirmação da fé é o oposto do desespero da dúvida (Jones, 1969, p. 223). Para Kierkegaard, (1959, p.354) "[s]omente através de um relacionamento infinito com Deus [podem] as dúvidas serem apascentadas, somente através de um relacionamento infinitamente livre com Deus a ansiedade [pode] ser transformada em alegria".[206] (1959, p.354). O José bíblico parece aceitar tal noção: depois da visita do anjo, ele parece ter percebido que Deus fez a escolha por ele, portanto, ele está livre da ansiedade e será salvo (Jones, 1969, p. 224). O salto de fé de José o habilita a suportar os deveres exigidos pelas decisões divinas e as apresenta como verdades inquestionáveis.

No conto de Coover, no entanto, J age de forma diferente: ele é incapaz de efetuar um salto de fé porque não acredita que possam escolher por ele. J até mesmo duvida de Deus: quando Maria fala da gravidez como um ato divino, ele imagina o que "levou Deus a fazer uma coisa tão inútil e, em certo sentido, vulgar" (JM,p. 117).[207] O existencialismo de J é mais próximo de Sartre e Nietzsche do que de Kierkegaard. A filosofia existencialista de Nietzsche e Sartre considera, na interpretação de Jones (1969, p.418), a situação do homem em um mundo sem Deus: Nietzsche por anunciar a morte de Deus, e Sartre, por postular que a existência ou inexistência de Deus não faz diferença para a vida das pessoas (1987, p.22). Assim que se libertam de "todas as ilusões que toldam a visão da maioria das pessoas sobre si mesmas

---

apply to the various concrete situations in which they find themselves"

206 No original: "[o]nly by an infinite relationship to God [can] doubt be calmed, only by an infinitely free relationship with God [can] anxiety be transformed into joy".

207 No original: "had brought a God to do such useless and well, yes, in a way, almost vulgar thing."

e sobre seu mundo (Jones, 1969, p. 418)[208], elas são capazes de agir, de ser totalmenre rsponsáveis por sua própria existência. O fato de J considerar Deus "um deus" demonstra que até aquele momento — o anúncio da gravidez de Maria — ele havia concebido a sua vida em mundo sem Deus, pelo menos um Deus no sentido que Maria confere a ele: o Deus que interfere no destino das pessoas. Nas palavras de Thomas Kennedy, não é que J "não acredite em Deus, apenas sua fé em seu próprio intelecto é maior do que sua fé no julgamento de Deus'' (1992, p. 43).[209] "Para J, era inimaginável que Deus pudesse se envolver nos tediosos assuntos pessoais deste ou daquele ser humano, considerando-se a enorme desimportância de um para o outro" (JM, p. 117).[210] É difícil para J aceitar a explicação de Maria, já que ele é "incapaz de reconciliar tal explicação com uma concepção racional de Deus" (McCaffery, 1982, p. 63).[211] Quanto mais pensa sobre o assunto, mais confuso J fica. A única saída que ele encontra é incluir o evento no rol dos absurdos inescrutáveis da vida (JM, p. 117),[212] talvez como uma forma de preservar a própria sanidade. A gravidez de Maria é um fato, e, a não ser que ele a considere que ela lhe foi infiel, ou que seja mentalmente instável a ponto de inventar a história sobre Deus, ele não consegue encontrar qualquer outra explicação racional para o fato. Assim, na tentativa de preservar algum rumo em sua vida, ele escolhe aceitar a explicação fornecida por ela e retorna à sua rotina, que agora inclui, além de seu ofício de carpinteiro, dedicar-se à sua esposa, cujo estado exige cuidados.

Ao contrário de José, o salto de fé de J é por Maria, porque ele a ama, e também por si mesmo. Sua rendição pode ser vista como um ato de sobrevivência, mais do que covardia. A menos que ele faça o que o José bíblico considerou fazer, ou seja, deixar Maria, ele precisa enfrentar um conflito interno: Maria diz a verdade ou não? J prefere ignorar a questão, reconhecendo que ela vai além "de todos os preceitos da ra-

---

208 No original: "the illusions that cloud most men's visions of themselves and of their world".

209 No original: "does not disbelieve God, but his faith in his own intellect is greater than his faith in the judgment of God".

210 No original: "It was simply unimaginable to [J] that any God would involve himself in the tedious personal affairs of this or any other human animal, so inutterably [sic] unimportant were they to each other."

211 No original: "because he is unable to reconcile it with any rational conception of God."

212 No original: ."the rest of life's inscrutable absurdities"

zão" (JM, p. 117)[213], consciente de que sua escolha pode significar o fim de todas as suas ilusões em relação a Maria e ao casamento de ambos, o que, de fato, acontece. J não admite a interferência de Deus em sua vida, mesmo sofrendo as consequências disso. Na Bíblia, José aceita e acredita que o filho de Maria é especial. A maneira de J considerar Jesus é subversiva em relação à narrativa evangélica porque ele não reconhece em Jesus a figura do Messias, o Salvador, o filho de Deus, enfim, a verdade suprema que os evangelhos empenham em demonstar

O nascimento de Jesus, o grande acontecimento do cristianismo, é recontextualizado no conto. No evangelho de Lucas, Jesus nasceu em Belém porque José e Maria viajaram até a cidade para serem recenseados, de acordo com um decreto das autoridades (Lc 2,1-4). Como não havia lugares disponíveis para hospedagem, tiveram que alojar-se em um estábulo, onde Maria veio a dar à luz. Um anjo avisou os pastores que viviam por perto que Jesus havia nascido e eles se dirigiram a Belém para vê-lo. Lá, encontraram Maria, José e o menino deitado em uma manjedoura (Lc 2,16).

No conto, Coover relata o nascimento de Jesus sob um ponto de vista radicalmente diferente. Pouco é dito sobre a viagem, somente que veio "em má hora"— em se considerando o estágio avançado da gravidez de Maria e as péssimas condições do tempo (JM, p. 17)[214] Coover omite informações já fornecidas pela narrativa de Lucas. Um aspecto importante enfatizado por Coover em seu relato do nascimento de Jesus é como o evento afeta J: "foi — aquele estranho momento do parto — o momento mais místico de J, seu único e inquestionável vislumbre de toda a existência, ainda assim, um momento ao qual ele mais tarde renunciou, desnecessário dizer, mais tarde compreendido à luz de suas remoídas e torturadas emoções" (JM, p. 118).[215] Tal momento expõe, de forma definitiva, a condição humana e existencial de J: embora ele sinta que exista algo de especial no nascimento da criança, como no momento de sua primeira epifania à beira da praia, J renega o momento. Em vez de pensar na criança como filho de Deus, como Maria lhe havia dito, para J Jesus representa seus piores sofrimentos, o fim de sua forma estruturada e racional de perceber o mundo. Ao escolher re-

213 No original: "all mandates of his reason."

214 No original: "ill-timed."

215 No original: "[i]t was—that moment of the strange birth—J's most mystic moment, his only indisputable glimpse of the whole existence, yet one which he later renounced, needless to say, later understood in the light of his overwrought and tortured emotions."

nunciar à esfera divina que se abre para ele pelo nascimento de Jesus, J recusa-se a fazer parte do mito da Imaculada Concepção e, consequentemente, da vida de Jesus e de todo o processo da cristandade.

Sua escolha é marcada pela sua indiferença em relação ao menino e vice-versa. Após tentar, sem sucesso, estabelecer uma relação afetiva com a criança, J "preferiu não ser mais incomodado por qualquer outra forma de existência" (JM, p. 118).[216] Sua vida torna-se praticamente sem sentido, o único acontecimento digno de nota é a consumação do casamento, ocorrida alguns meses depois do nascimento do menino. E mesmo esse evento ocorre em um contexto tão diferente do imaginado por J que ele até mesmo duvida que o fato tenha acontecido. O casamento termina com a morte de J, anos depois. Ironicamente, J e Maria seguem o princípio cristão de que o casamento só termina com a morte de um dos cônjuges (Rom. 7:2). J, já senil, morre em uma taverna, num ataque de tosse provocado pela tuberculose, com o rosto mergulhado em uma taça de vinho tinto (JM, p.119). J nega o mito cristão, no entanto, morre "inundado pelo sangue simbólico do filho mítico" (Cope, 1986, p. 24).[217] A cena ecoa ironicamente a Eucaristia, na qual o sangue de Jesus redime os pecados da humanidade. Pouco antes de morrer, J percebe que "sua vida, afinal, não foi mais nem menos do que ele esperava (...), apesar de tudo, nada havia de trágico nela, nada para se ruminar, ao contrário" (JM, p. 119).[218] A conclusão de J parece derivar principalmente de seu desconhecimento e da negação de seu papel na vida de Maria e do menino. Por recusar-se a fazer parte da história deles, ele permanece um homem comum, e assim termina seus dias. Ao contrário do José bíblico, J jamais se tornaria um santo.

Coover enfatiza em **J's marriage** que a interferência de Deus pode não ser sempre a coisa mais certa a se fazer. J leva uma existência infeliz porque Deus se intepõe entre ele e a mulher que ama, ainda que J rejeite tal noção e lute desesperadamente para fazer suas escolhas. Jesus, cuja mensagem foi a de que devemos perdoar nossos inimigos e amar uns aos outros porque somos todos filhos de Deus, não é capaz de mostrar essa verdade para J. A vida de J segue na contramão das personagens bíblicas, porque, ao contrário delas, ele duvida de, e, é até mesmo indiferente, a Deus. J permanece no plano do humano, ele

216 No original: "J grew to prefer not being bothered by any other form of existence."

217 No original: "awash with the symbolic blood of the mythic child."

218 No original: "that [his] life turned out to be nothing more or less than he had expected after all, (...) in spite of everything, there was nothing tragic about it, no, nothing there to get wrought up about, on the contrary."

não almeja nenhum tipo de transcendência a uma dimensão divina. Além disso, ele nega qualquer intervenção que possa mudar o curso de sua vida que não seja feita por ele mesmo. J é incapaz de apreender a dimensão em que Maria se encontra: sua enigmática e silenciosa caracterização parece enfatizar este aspecto. Ela é intelectual e socialmente inferior a J, mas é a escolhida para partilhar do convívio divino, onde seu papel é central. Neste contexto, a suposta superioridade de J soa irônica, porque ela em nada o ajuda a lidar com Maria e resolver os conflitos entre eles.

Marcos e Lucas enfatizam a importância do sagrado na vida de José — ser o pai terreno de Jesus, receber a visita de anjos, que intermedeiam a relação entre ele e Deus. O narrador de J's marriage aponta para a subversão de tais sentidos através do cancelamento da esfera sagrada e da introdução de elementos puramente humanos que não são considerados na narrativa bíblica: a ênfase na vida sexual de Maria e José, a descrição da consumação do casamento, a indiferença de J em relação a Jesus. Tais elementos operam como um fundamento pelo qual os leitores interpretam J como um homem que lutou para direcionar sua vida em um mundo inteiramente humano, mas que falhou por causa da intervenção de Deus. Incapaz de adaptar-se a uma dimensão sagrada, a partir do momento em que J é confrontado com a misteriosa gravidez de Maria passa a viver uma existência infeliz e sua morte é melancólica. Há um questionamento acerca das ações divinas e suas consequências na vida dos homens. A partir das lacunas dos evangelhos, Coover empenhou-se em mostrar que J viveu e entendeu sua vida como um ser humano e que, fora desse contexto, ele foi incapaz (diferentemente do José bíblico) de construir um sentido para ela.

Referências

ANDERSEN, Richard. **Robert Coover.** Boston: GK Hall, 1981.

AUERBACH, Erich. **Mimesis.** Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, v. 2).

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ecumênica. São Paulo: Loyola, 1994.

BRADBURY, M., RULAND, R. **From puritanism to postmodernism**. New York: Penguin, 1992.

COOVER, Robert. **Pricksongs & descants**. New York: New American Library, 1970.

COPE, Jackson I. **Robert Coover's fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

JONES, W. T. **A history of western philosophy**. 2. ed. New York: Harcourt, Brace & World, 1969. 5v. V. 4: Kant to Wittgenstein and Sartre.

KENNEDY, Thomas E. **Robert Coover***:* a study of the short fiction. New York: Twayne, 1992.

KIERKEGAARD, Søren A. **Fear and trembling**. Translated by W. Lowrie. New York: Doubleday, 1954.

——. **Either/or**. Translated by W. Lowrie. New York: Doubleday, 1959. Vol. II.

LEE, L. L. Robert Coover's Moral Vision: **Pricksongs and descants**. **Studies in Short Fiction**, Newberry, SC, v. 23, n. 1, p. 63-69, 1986.

McCAFFERY, Larry. **The metafictional muse**: the works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William Gass. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.

WILKIE, Brian; HURT, James. **Literature of the western world**. New York: Macmillan, c1992. 2 v. V. 2: Moderns and Contemporaries.

Perspectivas Teológicas e Literárias do texto apócrifo: Apocalipse de Baruch

Silvana de Gaspari &
Diógenes Braga Ramos

Perspectivas Teológicas e Literárias do texto apócrifo: Apocalipse de Baruch

Silvana de Gaspari &
Diógenes Braga Ramos

GASPARI, Silvana de*
RAMOS, Diógenes Braga**

Resumo: Apócrifo significa literalmente secreto, oculto. Ao longo do tempo, passaram a ser chamados apócrifos os textos ou os fatos sem autenticidade ou que não tiveram esta autenticidade comprovada pelas igrejas cristãs. Por este motivo, os textos apócrifos foram muitas vezes marginalizados enquanto literatura. O Apocalipse de Baruch, ou 2 Baruch, composto provavelmente no final do século I d.C., em hebraico (versão desaparecida), chegou até nós em uma versão siríaca. O presente artigo procurará construir os personagens de Deus e de Baruch a partir dos diálogos apresentados ao longo da narrativa apócrifa. Ainda como ponto de reflexão dos autores do presente artigo, fica a questão: é comum que Deus se utilize de palavras para se comunicar com os homens, como o apresentado no texto em questão?

Palavras-chave: Apócrifo, Baruch, apocalipse.

Abstract: "Apocryphal" means literally secret, occult. Over time, texts or facts with no authenticity or that didn't have this authenticity attested by Christian churches, came to be called apocryphal. For that reason, apocryphal texts were often marginalized as literature. The Apocalypse of Baruch, or 2 Baruch, compounded probably in Hebrew (version disappeared) at the end of first century AD, came to us from a Syriac version. This paper will attempt to construct the characters of God and Baruch form the dialogues presented along the apocryphal narrative. As a reflection, the authors propose the question: is that common that God resort to words to communicate with men, as demonstrated in the text under consideration?

Keywords: Apocryphal, Baruch, apocalypse.

---

* Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. email: gaspari@cce.ufsc.br

** Doutorando em Literatura, Área de Pesquisa - Teologia e Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-Graduação em Literatura - Departamento de Língua e Literatura Vernáculas diogenesramos@terra.com.br

Os primeiros séculos do cristianismo foram caracterizados por uma amplíssima produção de textos apócrifos e, dentre eles, os apocalipses representam um filão de interesse singular. Uma rica literatura apocalíptica se desenvolveu nestes séculos e é apresentada através de escritos gregos, latinos, coptas, siríacos, etíopes, árabes, etc. Neste tipo de literatura, são comuns as visões paradisíacas e infernais do além e o anúncio do fim do mundo. São formas de expressar a fé e a fantasia de antigas comunidades cristãs e da alma medieval em torno do destino do homem e do cosmos. Estes escritos, quase que clandestinos, foram rejeitados pela Igreja, mas muito difundidos em nível popular e documentam o esforço da espiritualidade cristã de configurar, de modo acessível, à mente e ao coração do homem. São, de forma geral, respostas de fé às mais árduas perguntas humanas, como nos afirma Paulo Leminski em *Jesus a. C*:

> Houve muitos apocalipses: era, entre os judeus, um dos gêneros textuais mais praticados um pouco antes e um pouco depois do advento de Jesus. Nestes livros do fim do mundo, narrava-se, com abundância de detalhes fantásticos, a catástrofe máxima da culminação dos tempos, quando a história, a aventura humana, adquiria seu sentido último, pesada e medida por um super-olhar vindo de fora (Leminski, 2003, p.96).

Vale ressaltar neste momento que, por causa deste fervilhar de escritos, ocorrido no início da era cristã, a Igreja vislumbrou a necessidade de esclarecer quais seriam as obras “verdadeiramente inspiradas” e quais as que procuravam imitá-las. Em torno do final do século IV, a Igreja, então, fixou o cânone, ou seja, os livros oficiais que seriam realmente inspirados por Deus. E o que seria feito de todos os outros? Eles passaram a ser definidos como apócrifos. Apócrifo tem o sentido de secreto, oculto e, em um primeiro momento, estes livros não eram vistos negativamente. O termo designava simplesmente os escritos que eram reservados a poucos e escolhidos destinatários, que deveriam mantê-los escondidos porque seu conteúdo era por demais sacro e misterioso. Mas, quando se percebeu que muitos eram atribuídos a autores cuja autoria era duvidosa, que seu conteúdo baseava-se em narrativas inventadas ou privadas de fundamentação histórica, ou pior, que estava cheios de heresias, segundo a Igreja, o termo apócrifo passou a significar o que era falsificado, e a Igreja passou a condenar estes textos.

Já o gênero apocalíptico, ao qual pertencem muitos destes textos

apócrifos, tem origem no âmbito judaico pré-cristão, a partir do século II a.C., e é representado por inúmeros manuscritos. Alguns fazem parte do *Antigo Testamento*, outros não. São os que são reconhecidos como apócrifos. O gênero apocalíptico evoluiu do profetismo, do qual se diferencia por seu caráter escatológico, ou seja, o desenho de Deus se completa além do tempo, com um juízo que conclui a história e lhe revela o sentido. É o olhar para a eternidade e para o infinito que desemboca e se conclui na história da salvação. Os apocalipses apócrifos têm, geralmente, uma intenção moral de dirigir o homem através do caminho do bem e livrá-lo do pecado, utilizando-se de sua imaginação. E, já que a intenção é atingir o homem comum, são textos construídos com imagens simples, descritas com vivacidade, com estilo repetitivo e linguagem teológica, geralmente, tida como pobre.

Mas, mesmo que cheguemos à conclusão de que os apócrifos são textos pobres do ponto de vista teológico, eles não deixam de ser um documento popular que apresenta as respostas sobre as questões da espiritualidade humana. Respostas estas que nos oferecem elementos importantes para entender os medos, os sentimentos e as convicções morais da época em que surgiram. As descrições do inferno e do paraíso, as representações de anjos e demônios, as correspondências entre culpa e punição nos trazem à memória, inclusive, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, cujo autor, mesmo sem podermos afirmar que tenha lido as obras em questão, viveu em um ambiente saturado pelas idéias ali descritas. Assim, podemos dizer que, muito da arte produzida até a Idade Média, era impregnada pelas idéias representadas nos apocalipses apócrifos.

A literatura apocalíptica se caracteriza por alguns aspectos como:

1. elemento histórico: os escritos estão sempre muito ligados à situação histórica do momento, que é geralmente representada através de imagens e visões;
2. autor: o escritor se serve, geralmente, de um pseudônimo, ou seja, utiliza-se do nome de um personagem ilustre do passado para dar autenticidade a seu texto;
3. visões: a mensagem, que deve ser transmitida ao povo, é apresentada através de visões;
4. previsões: a uma imagem angustiante do presente sempre corresponde uma imagem melhor

> do futuro;
> 5. símbolos: outro aspecto muito importante desta literatura é o elemento simbólico. Entre os autores deste gênero, havia um alto e elaborado sistema de símbolos e de figuras para exprimir idéias espirituais. Isto tornava a linguagem geralmente obscura e incompreensível. Um dos sistemas simbólicos mais utilizados nestes textos e que é estudado até hoje são os números;
> 6. elemento dramático: este seria talvez o instrumento de maior efeito usado neste gênero literário. Os detalhes, geralmente, aparecem com maior destaque com o propósito evidente de gerar estupor e, assim, maravilhar o leitor.

Neste contexto é que situamos *O Apocalipse de Baruch*. O texto em questão é classificado como literatura apocalíptica, já que sua abordagem relaciona-se com as questões da alma após a morte[219]. Esta característica pode ser observada no próprio texto do *Apocalipse de Baruch*, que encontramos no livro *Apócrifos III – Os proscritos da Bíblia*, organizado por Maria Helena de Oliveira Tricca.

> Ele falou-me: 'Escuta, Baruch, as seguintes palavras, e escreve no íntimo do teu coração o que estás a ouvir! Com certeza, a terra devolverá os seus mortos, aqueles que ela recebeu sob sua guarda, sem em nada mudar-lhes a aparência. Da forma como os recebeu, assim os restituirá; como eu lhos entreguei, assim os deixará reaparecer. Então será necessário revelar aos vivos que esses mortos foram reavivados e que retornaram aqueles que outrora haviam partido. E os que se reconhecerem é porque já se haviam conhecido antes, de sorte que será grandioso o julgamento, realizando-se o que fora prenunciado (Tricca, 1995, p.327).

O texto de Baruch foi originalmente escrito em hebraico e tra-

219 "Textos apocalípticos são, de maneira geral, de dois tipos. De um lado há os apocalipses historicamente orientados, tais como o livro de Daniel, que sintetiza a extensão da história e descreve um julgamento de proporções cósmicas. Por outro lado, existem as viagens celestiais, como encontramos em 2 Enoch e 3 Baruch, que prestam pouca ou nenhuma atenção à escatologia cósmica e se focalizam no destino da alma depois da morte. (COLLINS, John J. *Temporalidade, Apocalíptica e Política na Literatura Apocalíptica Judaica.* Orácula, São Bernardo do Campo, v.1, n.2, 2005, acessado em 13 de Abril de 2008).

duzido posteriormente para o grego e o siríaco, não existindo muitas pesquisas que façam referência a esta narrativa apócrifa, ao menos no Brasil.[220] Conforme nos informa o livro canônico de *Jeremias*: "Baruch foi encarregado por Jeremias de cuidar dos hebreus no cativeiro; também foi incumbido de devolver ao Templo os objetos sacros que haviam sido saqueados pelos caldeus." (Ibidem, 1995, p.297). Aqui, gostaríamos de ressaltar que nosso objeto de estudo é o livro apocalíptico de Baruch, e não o texto canônico de *Baruch*, que faz parte do cânon católico romano, nem um outro apócrifo de pouca envergadura, de tradução grega, que se perdeu e possui o mesmo nome: *Apocalipse de Baruch*. Estes esclarecimentos se fazem necessários, pois, como estes são textos muito antigos e encontrados, na maioria das vezes, em péssimas condições de conservação, é preciso ter clara a referência do texto, ou versão, escolhida para ser trabalhada.

O *Apocalise de Baruch* ou *2 Baruch*, foi provavelmente compilado em fins do primeiro século d.C. Como salientamos acima, a versão que nos chega às mãos é uma versão em siríaco. Cronologicamente, é difícil classificar o texto, mesmo quando ele mesmo faz referência de que se constrói: "Ao vigésimo quinto ano do rei de Judá, Jeconias, foi anunciada a palavra de Deus a Baruch, filho de Nérias" (Ibidem, 1995, p.303, I, "Anúncio da Ruína de Jerusalém"). Este relato tem problemas de fundamentação histórica, pois Jeconias subiu ao trono com dezoito anos e reinou somente por três meses, passando o resto de sua vida na Babilônia.[221]

Sabemos que a situação do povo judeu sempre foi de muita insegurança. Após a destruição de Jerusalém, em 587 a.C., alguns judeus foram deportados para a Babilônia e outros se estabeleceram no Egito. Estes judeus eram conhecidos como de Diáspora.[222] Muitos destes judeus tinham uma formação cultural e religiosa bem estruturada. Assim, se reuniam nas sinagogas, liam e estudavam a lei e os profetas, criando inclusive seus próprios livros inspirados, como os de *Tobit*, *Ester*, *Judi-*

---

220 Quando utilizamos a expressão *apócrifo*, é porque o texto do Apocalipse de Baruch não pertence nem ao cânon do cristianismo católico romano nem ao cânon protestante evangélico.

221 Apócrifos III: os proscritos da Bíblia / tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1995, p.298.

222 "Diáspora – os judeus da dispersão ou exílio permanente que nunca mais voltaram à terra natal, mas permaneceram em colônias situadas, na maioria dos casos, na Mesopotâmia e no Egito" (ELLIS, Peter F. *Introdução à Bíblia*. Trad. Bárbara Theoto Lambert. São Paulo: Loyola, 1999, p. 455).

te, *Sabedoria* e *Baruch*. [223]

Somente como um breve esclarecimento, o texto canônico de *Baruch* narra situações do fim do exílio, tendo uma relação com os escritos do Dêutero-Isaías (550-540 a.C.). Baruch foi secretário de Jeremias (Jr. 36) e conhecia a situação do exílio e, conseqüentemente, a dos exilados (Jr. 29). Contudo, a autoria do texto não possui características de que ele tenha sido o mesmo redigido por Baruch. "Aos redatores dos livros proféticos do século III, deve ter parecido apropriado atribuir a Baruc, famoso secretário de Jeremias, essa coleção de escritos que tratam da situação e dos desafios dos exilados" (Ellis, 1999, p.455). Partindo destas observações é que alguns estudiosos caracterizam *Baruch* como um texto pseudepígrafo. Esta literatura teria sido conservada somente por uma parte limitada da Igreja Ocidental da Idade Média, ou de regiões periféricas do cristianismo, segundo Leonard Rost em *Introdução aos livros apócrifos e pseudepígrafos do Antigo Testamento e aos Manuscritos de Qumran:*

> Se partirmos do significado do termo "pseudepígrafo", incluímos aí aqueles escritos que eram postos em circulação sob o nome de um autor fictício. O mais das vezes tratavam-se de célebres varões piedosos da antigüidade, tais como Adão, Henoc, Moisés, Elias, Jeremias, Baruc ou Salomão, sob cujo nome um autor de época tardia esperava encontrar audiência (Rost, 2004, p.24).

Já o *Apocalipse de Baruch*, que é o nosso objeto de análise, mesmo possuindo características semelhantes ao texto canônico de *Baruch*, nos chama a atenção pelo fato do diálogo que Deus mantém com Baruch. Neste diálogo, Deus descreve a situação das tribos de Israel que não estavam na Diáspora. Aqui, passamos a observar o texto a partir de suas características literárias pois, como apresentado por Antonio Carlos Magalhães na revista *Estudos da Religião*, Nº 24:

> A construção literária em seus aspectos estéticos e sistemáticos apresenta duas dimensões fundamentais: de um lado, ela é acervo de memórias e experiências religiosas de uma cultura; por outro, ela é intérprete dos aspectos simbólicos, míticos e estruturais da religião. Enquanto acervo ela preserva narrativas, guarda memórias, arquiva falas, extratos culturais, formas de uma cultura articu-

223 Ibidem, 1999, p. 455.

> lar a religião no cotidiano, mesmo que em meio a um processo complexo de ressignificação, visto que a literatura ao preservar e manter, ressignifica e esta é uma de suas marcas na incidência sobre a realidade. Enquanto intérprete da religião, a literatura surge como hermenêutica da religião e do seu significado na cultura. Não nos esqueçamos que boa parte de famosos textos literários pressupõe uma discussão com as teorias literárias e com aspectos interpretativos fundamentais da cultura (Magalhães, 2003, pp.84-85).

Diante das possibilidades de entendimento do texto, gostaríamos de observar, então, como já colocamos anteriormente, a perspectiva dos diálogos do texto apócrifo de Baruch, a partir de uma leitura literária, salientando a intertextualidade que se apresenta no mesmo, que é expressa nas características culturais do texto, tanto direta como indiretamente. Sob este aspecto, o diálogo no texto, da forma como gostaríamos de enxergá-lo, é subjetividade e comunicatividade, e são estes elementos que nos aludem a verificar os anseios do homem frente suas lutas.[224]

A narrativa se inicia já com o esclarecimento de que a palavra de Deus foi anunciada a Baruch no vigésimo quinto ano do reinado de Jeconias e que ela assim rezava:

> Tu presenciaste tudo o que esse povo cometeu contra mim; os pecados das duas tribos, que ainda sobraram, são mais numerosos do que os das dez que já foram para o cativeiro. As tribos anteriores foram coagidas por seus reis ao pecado; porém, estas duas forçaram os seus reis nos caminhos do mal. Por isso, eu determinei a desgraça para esta cidade e os seus cidadãos; por algum tempo, ela deverá ser repudiada por mim, e eu dispersarei este povo entre os pagãos. Os pagãos hão de viver em prosperidade, mas o meu povo deverá ser castigado. Virá então o tempo em que eles ansiarão pelas suas épocas de paz. Digo-te o quanto segue, e transmite-o a Jeremias e a todos os vossos pares: Abandonai esta cidade, pois o vosso comportamento a bem dela é como uma coluna firme e vossas orações são como uma muralha forte! (Tricca, 2003, p.303).

224 KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Deus apresenta-se aqui como um ser vingativo, que deseja punir seu povo pelos pecados cometidos. Baruch é seu mensageiro, ao qual ele se dirige de forma direta, e ao qual dá ordens que devem ser cumpridas imediatamente. Já Baruch, na seqüência do texto, demonstra-se, não como mensageiro, mas como intercessor que deseja aplacar a ira divina. Parece ser ele não um simples reprodutor da palavra de Deus, mas alguém que está ali para trazer Deus à realidade e diz:

> Uma coisa, porém, Senhor, eu digo na tua presença: Que irá acontecer depois? Porque, se Tu deixas a tua cidade cair na desgraça e entregas tua herança aos inimigos que nos odeiam, como poderá ainda ser lembrado o nome de Israel? (Ibidem, p.304)

Não sabemos como o diálogo ocorre, se em forma de oração, visão, ou outra forma qualquer, mas sabemos que Baruch se apresenta como muito íntimo de Deus, tratando-Lhe inclusive na segunda pessoa e permitindo-se adverti-Lo sobre o grande erro que pode estar cometendo. Deus explica, então, a seu servo, que o mundo não acabará, que o castigo será temporário. O diálogo prossegue, sendo-nos apresentado como um discurso direto, introduzido da forma mais clássica que conhecemos, exemplo: Eu disse, falou-me então o Senhor, etc.

A narrativa segue seu curso e, mais à frente, o diálogo se estabelece com um anjo enviado por Deus a Baruch. O anjo desce dos céus e conversa com nosso personagem/autor. No próximo trecho de diálogo com o Senhor, Baruch diz somente que a palavra de Deus lhe chegou. Como? Não sabemos. Mas é novamente uma mensagem que deve ser transmitida a Jeremias, que nos parece não ser tão íntimo de Deus assim como Baruch. O recado é dado a Jeremias, que parte, e Baruch permanece em Sião a lamentar sua destruição. É, então, que ele ouve uma voz que vem do alto do céu. A voz, que é de Deus, lhe diz que ele será poupado até o final dos tempos para servir de testemunho sobre os feitos do Senhor:

> Se as cidades agora tão florescentes perguntarem: 'Por que o Deus Todo-Poderoso fez cair seus castigos sobre nós?', dizei-lhes então, tu e os teus pares que experimentastes a presente desgraça: 'Esta é a desgraça e o castigo que agora sobrevêm a vós e ao vosso povo, no tempo que foi determinado, para que os povos sem exceção sejam punidos, e nessa punição permaneçam (Ibidem, p.308).

Mas, mesmo recebendo a graça divina e sendo poupado de perecer junto com o povo de Sião, Baruch contesta as decisões de Deus e se põe a interceder por aqueles que viveram em ordenança à palavra do Senhor e estão sobre a terra e também por aqueles que já morreram. E diz mais:

> Quem pode entender tua justiça, ou escrutar a profundidade dos teus desígnios, ou imaginar a fadiga de teus caminhos? Quem? Quem é que pode compreender tua decisão inconcebível, ou quem dentre os nascidos do pó pode perceber o princípio e o fim da tua Sabedoria? Nós somos como um sopro de vento. Pois como o sopro do vento, que sem causa própria surge e vai, assim é também com os filhos dos homens: não caminham pela sua própria vontade e ignoram qual será o seu destino final (Ibidem, p.309).

Deus ouve com atenção as reclamações de Baruch e, ao responder, assume uma postura didática, passando a esclarecer todas as questões que afligem seu servo. Deus admite que Baruch tem razão em alguns pontos e passa a explicar-lhe o porquê de suas ações ao longo dos tempos. No final da fala de Deus, Baruch diz ter se afastado do lugar em que conversava com Deus e foi sentar-se em uma caverna. Lá, começa a conversar novamente com o Senhor, mas nos esclarece que é em forma de meditação. É, então, que Baruch é admoestado por Deus. Baruch aceita a advertência divina e Deus continua a esclarecer-lhe sobre seus objetivos. Neste momento, Deus se apresenta de forma paciente e tolerante, dizendo ter esperado demais para punir os pecadores. E assim prossegue o diálogo entre Baruch e o Senhor: Baruch pergunta e Deus responde, esclarecendo todas as dúvidas de seu interlocutor. São muitos os assuntos comentados por eles como: o julgamento do mundo, o tempo que durará a tribulação, a vinda do Messias, a ressurreição dos mortos. No final da meditação, Baruch se dirige ao povo, dizendo: “Que os mais velhos se reúnam ao meu redor! Muitas coisas quero dizer-lhes” (Ibidem, p.317). A partir deste instante, Baruch assume o papel que lhe foi designado por Deus, o de testemunho, e começa a advertir os povos sobre o que há de vir.

Após esta conversa com o povo, Baruch, cansado, adormece e tem uma visão com uma floresta, videiras, fontes e cedros. É mais uma forma de contato que o Senhor estabelece com seu servo. Mas ele não entende a mensagem e suplica para que Deus lhe esclareça sobre o

que quis dizer com a visão. Agora, Deus é intérprete e explica a Baruch sobre o que ele viu.

O último contato que Baruch faz com Deus é através de uma súplica, a partir da qual ele intercede novamente pelos homens que estão sendo vítimas da ira divina. Novamente o diálogo é longo e o esquema de perguntas e respostas se repete. Este é o último momento relatado no texto no qual Baruch faz contato direto com Deus. Daqui por diante ele tem mais uma visão, que novamente não é entendida por ele, mas é agora o Anjo Ramiel, *orientador veraz das visões*, quem lhe esclarece sobre os fatos vistos por ele. O texto termina com Baruch cumprindo seu papel de anunciador e exortando o povo sobre as palavras do Senhor.

Este é, em síntese, o texto do *Apocalipse de Baruch*. Seu conteúdo é simples, suas imagens são claras e as respostas que ele apresenta parecem dar conta de esclarecer as dúvidas mais comuns do povo da época. Ainda verificamos que todos os elementos que caracterizam a literatura apocalíptica estão representados no texto.

O que mais nos chama a atenção nesta narrativa é a intimidade que parece existir entre Deus e Baruch. Os diálogos, mesmo quando não sabemos em que condições ocorreram, demonstram que os personagens são próximos e que já se conhecem há muito. Muito interessante é também o fato de que Baruch se sente tão à vontade na presença de Deus que até o repreende quando acredita ter Ele excedido em suas medidas punitivas em relação a seu povo. Este é, sem dúvida, um texto que nos apresenta um Deus bem diferente do que estamos acostumados a ver e conhecer pela maioria dos textos canônicos, observadas algumas exceções como Gênesis 18:16-33. Mas esta é uma construção literária não observada no *Novo Testamento* canônico. O Deus representado em Baruch literariamente é quase humano e sua divindade parece restringir-se ao papel de pai que ele exerce para com a comunidade.

Assim, pela literatura apócrifa de Baruch, conseguimos entender porque Rubem Alves classifica a literatura como um processo de transformação alquímica. Pois, pelas palavras apresentadas no texto apócrifo, conseguimos desmistificar a construção de um Deus distante e punitivo que é incorporado pelos dogmas e cânones cristãos. Desta forma, o texto literário não canônico nos reporta à perspectiva da literatura que nos eleva a transcender todos os dogmas pré-estabelecidos, como quando nos deparamos com os textos literários de São João da

Cruz.

Resgatar os textos apócrifos é entender um pouco mais por que Wittgenstein chama a linguagem de "formas de vida". Com isso, buscamos alcançar um lugar de destaque na literatura apócrifa, pois, parece-nos mais que coerente já que são escritos que nos remetem a um momento sobre o qual pouco sabemos e que retratam a forma de agir e pensar de todo um povo, nos permitindo desmistificar algumas formas de aproximação ao texto religioso de qualquer espécie. São textos que estão na fronteira, no limite, utilizando uma expressão do filósofo italiano Massimo Cacciari, nos permitindo ser acolhidos ou eliminados.[225] Isentos do julgamento de eles terem valor teológico ou não, concluímos, levando em consideração as palavras de Antonio Manzatto, que nos diz em seu livro *Teologia e literatura. Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado:*

> Uma compreensão inadequada da literatura é aquela que diz que ela só fala de coisas que não são verdade. A verdade da literatura não pertence ao domínio do real histórico de sua trama. Ela faz apelo à hermenêutica, à interpretação: o artista mostra, por sua obra simbólica, uma certa compreensão ou interpretação da vida, do homem, do mundo (Manzatto, 1994, p.21).

---

225 CACCIARI, Massimo. *Nomês de lugar,* Confim. http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=letras&page=article&op=viewFile&path[]=56&path[]=48, acessado em 15 de junho de 2008.

Referências

ELLIS, Peter F. **Introdução à Bíblia**. São Paulo: Loyola, 1999.

MAGALHÃES, Melo Antonio Carlos de. **Representações do bem e do mal em perspectiva teológica-literária: Reflexões a partir de diálogo com Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa.** In: Revista Estudos da Religião 24 – Ano XVIII, Nº24, junho de 2003. São Bernardo do Campo: Umesp.

MANZATTO, Antonio. **Teologia e literatura. Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado.** São Paulo: Edições Loyola, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **Jesus a.C**. São Paulo: Brasiliense:2003.

ROST, Leonard. **Introdução aos livros apócrifos e pseudepígrafos do Antigo Testamento e aos Manuscritos de Qumran**. São Paulo: Paulus, 2004.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos III – Os proscritos da Bíblia.** São Paulo: Mercuryo, 2003.